

# الرمزية

تأليف  
تشارلز تشادويك

ترجمة  
نسيم إبراهيم يوسف



١٩٩٢

تصميم الغلاف

الإخراج الفني

سهبيرة المرصفي

البيير جورجى







## مقدمة محرر النشر

هذا الكتاب هو واحد في سلسلة دراسات قصيرة. تناقش كل منها عنصرا أساسيا ، أو مجموعة من اثنين أو ثلاثة من هذه العناصر ، في مفرداتنا النقدية . والهدف من السلسلة يختلف عن الهدف الذي تقوم به التعريفات النموذجية المثبتة لتعريف المصطلحات النقدية . وكثير من المصطلحات المذكورة عرفت تعريفات دقيقة من أجل حاجة الطلبة والدارسين إليها ، لكن هذه المصطلحات لن تكون موضوعات للدراسة في هذه السلسلة التي نحن بصدها فهناك مصطلحات لا يمكن أن تصبح مستساغة أو مألوفة الاستعمال بمجرد إعطاء تعريفات مركزة لها .

يحتاج الطلبة الدارسون أن يشبوا مؤلفين مع هذه المصطلحات من خلال مناقشة تكون بسيطة ومباشرة بشرط أن تكون وافية بشكل معقول لتلك المصطلحات .  
أن هدف هذه السلسلة التي بين أيدينا الآن هو هذه المناقشة .

بعض المصطلحات قيد البحث هنا تشير الى حركات أدبية مثل ( الرومانسية والتجمايية \* \* وغيرها ) ، مصطلحات أخرى تشير الى أنواع أدبية مثل الترميديا والمذمة \* \* وغيرها ، والبعض الثالث يشير الى معالم أسلوبية مثل ( انستقرية الوهم \* \* الخ ) بسبب هذا التنوع في الموضوعات لم يسع احد الى فرض صيغة محددة ثابتة أو موحدة على أى من هذه الدراسات ، لكن كل مؤلف قد حاول أن يقدم اقتباسات تمثل لما يقول تمثيلا كما لا بقدر الامكان ، وأن يشير الى مرجع ( مصدر يرجح إليه ) كلما دعت الضرورة - وربما كان المرجع فى أكثر من أدب بلد واحد .

وأخيرا حاول كل مؤلف أن يصيغ كتابه بشكل يتقود التارىء الى قائمة نقدية صغيرة يودع فيها المؤلف مقترحاته لقراءات أكثر حوال الموضوع .

جون دى . جامب  
جامعة مانستر



رغم صعوبة ذلك ، وهناك مثلين آخرين حول كتاباته وهما كتاب يسمى « دراسة عن رامبو » هي عبارة عن عشرة مقالات تتعرض لجوانب متعددة من حياة رامبو وعمله الفني ، وكتاب آخر هو دراسة مشابهة عن مالارميه يسمى « مالارميه فكره داخل شعره » وهي دراسة قصيرة تهدف الى تتبع تطور فكر مالارميه من شعره - وكتابات هذا الناقد مع رصانتها الا انها تميل الى الجملة الطويلة التي تنتابها تداخلات عديدة وتحتاج الى تأن في استيعابها ، ولعل هذا لطبيعة الموضوع الذي يركز عليه ويهتم به ، وهو الرمزية - ومع كم ذلك نلمس عمقا في عرض أفكاره ، ونلمس دقة ومثابرة في تحاليله للعمل ، ومن هنا تكون أعماله ذات نفع للدارس والقارئ .

ن . أ . ي .



## مقدمة

هذه سلسلة من الكتب تصدرها جامعة مانشستر  
يانجلترا ، وتقدم في كل كتاب منها دراسة حول أحد  
المصطلحات النقدية ، وهي مصطلحات تشير اما الى  
مدارس نقدية ظهرت ، أو مفاهيم معينة انتشرت ، أو  
اسم جنس أدبي ، أو ملمح من الملامح أو خاصية من  
خصائص الكتابة الأدبية والفنية .

وكل كتاب في هذه السلسلة يتعرض لمصطلح من  
هذه المصطلحات - مثل : الواقعية ، والرمزية ،  
والميلودراما ، والكوميديا والفارص ، وغيرها مما نسمع  
به ونقرأ عنه أو نقرأ فيه - والكتاب لا يتعرض  
للمصطلح بشرحه شرحا مباشرا ، بل بإيراد أكبر قدر  
ممكن مما كتب حول هذا المصطلح ، وما كتب فيه عند

الكثيرين من الكتاب والنقاد ، حتى يصل المؤلف من خلال ذلك الى المفهوم الذى ارتبط بهذا المصطلح على مر التاريخ الأدبى ، وهو ايضا يصحح ما شابه وعلق به من مفاهيم خاطئة بسبب الجهل أو سوء التفسير أو عدم تعمق الأمور ، وبهذا نصل الى أكبر قدر متاح ومصحح من المعرفة حوال هذا المصطلح الذى كثيرا ما نسميه اسما غامضا ، وربما لو سألنا عما يعنى بدقة لحسارت الاجابة على ألسنتنا \*

والمصطلح الذى يتحدث عنه هذا الكتاب ، انذى مقدمه هنا ، هو من هذه المصطلحات التى كثيرا ما سمينا بها ، وقليل ما نستطيع ادراك مفهومها الادراك الزام والصحيح ، فمن منا يستطيع بالضبط والدقة ان يفسر الرمزية ؟ وهى التى شاع ذكر اسمها ، وكثر استعمالها ، وسميت به أعمال فنية وفسرت فى ضوءه أعمال أخرى ، أو لنقل أجزاء منها ، وربما حدث كل هذا دون ادراك دقيق لدلولات هذا المصطلح ، وكيفية استخدامه فبسيما ما يقع الخلط بين الرمز والدلالة ، فحين يعتبر البعض أن شيئا ما كطير مثلا هو رمز لشخصية ما فى العمل الفنى ، كالربط بين النورس وأحد الشخصيات فى مسرحيات تشيكوف ( طائر البحر ) ، أو ربط طائر الكروان فى قصة الدكتور طه حسين ( دعاء الكروان ) بشخصية أو بحادثة الى غير ذلك - ليس هذا بالرمز بل هو ما قد نسميه دلالة أو مقابلة لأننا نقابل شخصا

بشيء أو حدث ، ونفسره في ضوءه . أما الرمز كما سنفهم فيما بعد فهو أوسع نطاقا وأشمل وأغنى من ذلك ، كذلك هناك من يخلط بين الرمزية والتصيرية أو العناصر العبثية أو الرومانسية في الأعمال المنسوبة إلى هذه المدارس .

وانه لحق أننا نجد ما قد يقترب من الرموز نرى كثير من الأعمال التي وضعت تحت مدارس عديدة إلا أن هذا ليس رمزا خالصا ، ويحتاج الأمر إلى وعي ومعرفة شاملة ودقيقة عند تلك المقارنات ، فالرمز يظل أوسع من ذلك في كونه ما يكتنف العمل الفني ككل وينتقل أعضائه ومسامه ، ويجعله ما هو من معادل لمشاعر وعواطف الكاتب أو الشاعر ، وهو يعيند خلق هذه المشاعر في ذهن القارئ كأشياء تشير إلى الواقع ، ولكنها ليست الواقع على الإطلاق . وقد يكون للرمز مدخل آخر من حيث أنه استخدام صور ( قد تكون ملموسة ) ليس كرموز ومشاعر خاصة تعتمل بداخل الشاعر ، وإنما كرموز لعالم شاسع ومثالي يتوق إليه الشاعر وهو عالم يعتبر العالم الواقعي بالنسبة له شبيها غير متكافئ ، ومن هنا يكون الخطأ في محاولة مقابلة الرموز بعناصر العالم الواقعي .

فالشاعر يهدف نحو عالم مثالي يعتقد هو بوجوده  
فيما وراء الحقيقة او الواقع .

وهذه أفكار قد تقترب من الفكر الافلاطوني او  
الفكر المسيحي في القرون الوسطى ، او ما الى دبت ،  
ولكن يظل الفضل للرمزيين في بلورة مفهوم معين  
واستخدامه في أعمالهم مما نسبهم للرمزية ونسب  
الرمزية اليهم . فهم الدين جعلوا الوصول الى العالم  
المثالي المرغوب فيه ليس عن طريق الأسرار الدينية ولكن  
عن طريق الشعر . ومع ذلك فهؤلاء ليسو كالرومانسيين  
الذين يهربون من الواقع الى الطبيعة او الى اخيله  
مريضة او تهويمات - قد تصدر احيانا عن خيال  
مريض . وانما يخلق الرمزي بفته عوالم متكامله لها  
سحرها وروعتهها ولها أيضا صداها في نفس القارئ  
وفي واقعه - دون ان تكون هي هذا الواقع - كما سبقت  
الاشارة . وانما القصيدة قد تكون حافزا للقارئ على  
أن يرغب في الانطلاق من هذا العالم ومن المشاعر التي  
تحاصره فيه الى الفردوس الموعود الذي تكشف أمامه ،  
بهذا يكون الشاعر نبيا أو قديسا أو ملهما ( وبالفعل  
يسميه رامبو - أحد فرسان الرمزية وشعرائها - يسمى  
الشاعر الملهم ) بمعنى أنه مزود بقوى تجعله يرى  
ما وراء الأشياء في عالم الواقع ، ويذهب الى الجوهر  
المختبئ في العالم المثالي ، وهو الذي يقود قارئه في  
هذا الاتجاه ، ويضع أمامه سلسلة من الرموز غير

المشروحة والتي فى النهاية هى عناصر ومكونات العالم المنشود ، أو هى أيضا الجسم الفنى المعادل لمشاعره أو ما سماه ت - س اليوت ( المعادل الموضوعى ) \*

والكتاب الذى نقدمه هنا ، عن الرمزية ، مع أنه يركز على مجموعة الشعراء الفرنسيين الذين ظهروا فى نهاية القرن التاسع عشر ، وأطلق عليهم هذا الاسم - الشعراء الرمزيون - وهم بالتحديد هنا : بودلير - وفيران ، ورامبو ، ومالارميه ، وفاليرى ، والتسمية هى من خلال ( جون موريز ) الذى ارح للحركة وتتبع فرسانها وحلل نتائجهم حتى توصل الى ان اطلق اعلانه عنها فى مقال له بجريدة الفيجارو فى ١٨ سبتمبر ١٨٨٦ . من خلال هذا الناقد المؤرخ يقدم لنا الكتاب الحركة وشعراءها على أنها لون جديد من الفن كان ينتظره الناس وقد أصبح ضروريا وحتميا ، ويعرف الحركة بأنها ضد اعطاء معلومات وضد الخطابية وضد العاطفية الزائفة والوصف الموضوعى ، وبدلا من هذا كله فان هدف الحركة هو محاولة اعطاء شكل خارجى للأفكار - أى اعطاء الفكرة والعاطفة غطاء خارجيا من الشكل .

ويعتبر بودلير سابقا ومباشرا بهذه الحركة ويركز على ديوانه ( أزهار الشر ) ويجول فى عوالمه التى خلقها من خلال رحلاته لأفريقيا وهولندا وغيرها حيث تحولت

الصور التي تجمعت في مثيلته من هذه الرحلات الى  
عوالم خياليه متاليه نجدها في قصائده ، اما مالارميه  
فهو الذي اضاف على المفهوم الرسمى مسحة الاسرار ،  
وهو الذي يزعم انه فى شعره لم يخلق آيه زهرة  
حقيقية ، ولذنها الزهرة التي نجدها بين آية زهور فى  
هذا العالم الدونى ، وهى أيضا الزهرة بمعناها  
الجوهري ، وهو الذى يقول « الهدف الأساسى للشعر  
هو ان يخلق الجوسم الخالص الذى لا تشويه شائبة من  
أصداء الحقيقة المحددة للمموسة التى تحيط بنا » .

اما فيرلان فهو الذى حطم قيود النظم القاسية  
وحرر الشعر من قوالبه الجامدة ، ولكنه لم يصل الى  
الشعر الحر الذى وصل اليه رامبو الذى ذهب بعيدا  
فى محاولاته ليحرز الشعر من القافية والوزن وتبنى  
القصيدة المنثورة ، أما بول فاليرى فهو الذى تقلب بين  
عالم الفكر والرياضيات من خلال شخصيته ( أم تيست )  
التي صنع من خلالها رموزا ، ثم عاد ليقول بضرورة  
التواصل مع عالم الحواس وهو الشيء الضرورى للشاعر  
حتى تتحقق رسالته كفنانه وهو الذى يعرف الشعر بأنه  
( هذه التغمات التي تمتد بين الصوت والشمس )  
وبالفعل يعنبر هذا الشاعر من أعذب الشعراء موسيقى  
وأقربهم الى الموسيقى - ولذا فان قصائده تكاد تستحيل  
ترجمتها حيث انها مركبة من جمل موسيقية بقدر ما هي  
جمل من كلمات .

ويواصل الكاتب حديثه عن هؤلاء وانتابهم مبينا  
تأثيرهم الممتد الى اليوم فى الفنون والآداب ، ونستطيع  
من خلال هؤلاء الشعراء وتحليل اعمالهم ، نستطيع ان  
نصل الى قدر كبير من المعرفة حول الرمز من حيث هو  
الشيء الموحى بمعان متعددة حين نربط به العمل العنى  
فيثرى جوانبه ويضيف اليه ابعادا جديدة تطلقه فى  
آفاق اللامحدودية ، ونجد العمل العنى بذلك لا يشير الى  
الشيء اشارة مباشرة ، وانما يشير اليه بطريقة غير  
مباشرة ، ومن خلال وسيط ثالث هو ما قد يسمى  
بالرمز . ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ، فما زالت  
اللقطة بحاجة الى أن يتحدد نطاق معناها اذا أردنا ان  
نفيد منها .

والدراسة أيضا تطلعنا بطريق غير مباشر على  
كيفية اختيار الشاعر لرموزه ومصادر الرمز الدينى  
منها والتراثى والأسطورى والاجتماعى والشخصى وغيرها  
وغيرها . دون ان تذكر الدراسة ذلك صراحة بل نحن  
نستشفه من تحليل التصائد ذاتها . وهذا هو نفس  
الموقف الذى يلتزمه النقد دائما منذ أرسطو اذا استخرجت  
المبادئ والقوانين النقدية من خلال دراسة الأعمال  
الفنية نفسها ، بمعنى أنه ليست هناك قوانين سابقة  
على الخلق العنى يضعها الفنان أمامه ويبدع على  
قواعدها ، وانما سبقت موهبة المبدع فأنتجت فنا يراه  
هو كذلك دون تحليل . وجاء من ذلك الفن وحلله

فإذا به يضع يده على مجموعة من الابداعات الجديدة  
والمختلفة عما يتداول في عصرها ، وقد وضعت في  
نسق معين يتتبعه الناقد حتى يصل الى قانونه الابداعي  
الذى يجعل الناس تعيد قراءة الأعمال فى ضوءه ، ثم  
يصلون الى استكشاف ما أورده الناقد فى أعمال سابقة  
أو لاحقة . فالنقد وان كان مشغلا يضىء للمبدعين  
الجدد الطريق الا أنه قد سبق صاحبه فعمله ليبعث به  
جوانب ما أبدعه عباقرة انطلقوا فى سماء الحياة  
يضيئونها بابداعهم ، وهذا هو موقف أرسطو وكل من  
جاء بعده من النقاد على مر العصور حتى يومنا هذا .

فأرسطو لم ينظر لأسخيلوس وسوفوكيس  
ويوربيدس وغيرهم من كتابالدراما اليونانية ، بل  
هو ( أرسطو ) الذى استخلص قواعده عن الدراما والتى  
ضمها فى كتابه « فن الشعر » . والذى أصبح فيما بعد  
حجة ومرجعا ، واختلف واتفق حوله الكثيرون ، وكتب  
عنه ما هو أكبر من حجمه عشرات المرات ، حتى أنه فى  
وقت ما كان دستوراً ملزماً لمن يحاول كتابة الدراما -  
عليه أن ينسج على منوال ما جاء به من تعريف  
للتراجيديات والكوميديات ، والواقع أن أرسطو ليس  
مقننا ، بل مستخلصاً توصل الى جوهر النسق الذى  
صيغت به المسرحيات اليونانية الأولى . وحين خرج  
ت - س . اليوت بنظريته فى « المعادل الموضوعى » لم



من الرموز غير المشروحة . سلسله الرموز هنا توضع  
فى نسق معين يجعلها تخلق تصورا لجسم موضوعى او  
عالم خارجى يكون هو المقابل لعواطف وافكار الكاتب -  
الرمز اذا هو المادة التى تتخلل نسيج العمل الفنى  
وتجعل منه ماهيته ، وليس هو حلية يجمال بها العمل او  
يعمق او يعطى أبعادا ، بل المادة نفسها التى بدونها  
يصبح العمل الفنى هيكلا خربا لا يوصل الى شىء  
ولا يبقى له من أثر .

أما الرمزية المتجاوزة فهى التى تستخدم فيها  
الصور التى يخلقها الشاعر ، ليس كرموز لأفكار  
ومشاعر خاصة تعتمل بداخل الشاعر ، وانما كرموز  
ترسم صورة لعالم شاسع ومثالى يعتبر العالم الواقعى  
بالنسبة له شبيها غير متكافىء ، هو عالم مثالى يوجد  
فيما وراء الحقيقة ويشتاق الشاعر اليه ويوجد نفسه  
هناك . والرموز المستخدمة فى نسق معين هى المادة  
التي منها يرسم هذا العالم وتظهر صورته متألثة على  
البعد شيئا فشيئا أمام ناظرى الشاعر ، وعلى القارئ  
أن يرى الصورة على البعد ويقترب اليها شيئا فشيئا  
أيضا ، ويستشعرها حتى يعيش شاعره تماما ويعيش  
معه فى هذا العالم الذى خلقه الشاعر .

بمعنى آخر يمكن أن يقال عن الرمزية انها محاولة  
لاختراق ما وراء الواقع وصولا الى عالم من الأفكار ،



سواء كانت أفكارا تعتمل داخل الشاعر ( بما فيها عواطفه ) أو أفكارا بالمعنى الأفلاطوني بما تشتمل عليه من عالم مثالي يتوق اليه الانسان ويحققه له الغنان بفنه .

ومن هنا استطاعت الرمزية أن توسع وتعمق من أبعاد ومفاهيم الفن ، فهي الفن الذي ترك الواقع كسطح بسيط واضح للسطحيين وتعامل مع ما وراء الواقع كعمق ننفذ اليه فتتكشف لنا عوالم ورؤى تذهل الانسان وتهز كل مفاهيمه وأفكاره ، فانت مع الرمزية هناك في عمق الانسان في عمق أفكاره وعواطفه وأقداره ومصائره ، وأنت في عمق العالم قد تجد صورا مذهلة لجحيم يضدمك أو لفراديس تسمدك وتطير بك في دنيا من المثاليات والجمال . الرمزية اذا وسعت من مداركنا وأغنت عواطفنا وجعلتنا نتجاوز بنظرتنا السطح الى العمق ، فقد ينكشف سطح الحب عن الكراهية في العمق ، وقد تنكشف السعادة على السطح عن تعاسة قاتلة في العمق ، كذلك عمق الواقع قد يكشف تناقضا مع سطحه . ونحن حين استخدمنا هذه الأفكار النقدية الرمزية عرفنا كيف نحلل مأساة مثل « أوديب ملكا » . وأدركنا أبعادها وكيف نجح العبقري اليوناني القديم في نسج عمل خالد من خلال استخدام المفارقة القائمة بين السطح والعمق بين الواقع الظاهر والقدر المختبئ في العمق ، بين السعادة الظاهرة والتعاسة التي يخبئها

القدر ، بين الحب الذى أعماقه الكراهية ، والكراهية التى أعماقها الحب ، بين البطولة والشهامة على السطح وبين الحقارة والطيش والحماسة فى العمق

كل هذا ينكشف لنا حين نستخدم معايير الرمزيين فى النظر الى الفن . وقل نفس الشيء عن اعمال كاتب عظيم مثل تشيكوف الذى يقدم لنا سطحاً فنياً أملس ناعماً يبدو للسطحيين ثرثرة عادية بينما تحت هذا السطح مأسى خبيثة وقصص وعواطف انسانية وتشوق وانكسار ورغبة نحو الأمثل وتشابك وتصارع مع الواقع الكالغ الذى يرفضه الكاتب ولا يجده الا شباكاً تسقط الانسان وهو منطلق نحو المثاليات والجمال بهذه المفاهيم الجديدة تبرز أهمية الرمزية وما قدمته من خدمة للفن والنقد . وقد ينطبق القياس على الكثيرين من بينهم شكسبير والكثير من المحدثين والأقدمين من كتاب وفنانين نراهم فى ضوء جديد هو ضوء الرمزية وان كانوا لا ينتمون كلية الى المدرسة الرمزية حسب ما نراه فى هذا الكتاب هنا - بهذا يكون الكاتب هنا قد قدم لنا مفهوماً رمزياً ذا شقين ، يرى ان الحقيقة والواقع ليسا الا واجهة تخفى وراءها اما عالماً من الأفكار والعواطف داخل الشاعر ، أو عالماً مثالياً يتوق هو اليه . والرموز بأنواعها . هى وسائل الشاعر أو الكاتب لتحقيق أى من العالمين .

ومع ذلك يظل الأمر بحاجة الى المزيد من التوضيح

حيث ان الفن المكتوب بلغة ذات كلمات لها دلالة كثيرا ما يندفع في هذا الصدد ، اذ نجد القارئ المتذوق يحاول البحث عن المعانى من وراء الكلمات ، ونجد الكاتب او الشاعر يحاول جاهدا أن يتخلص من هذا القيد المكبل وهو المعنى ، ومن هنا نجد الكاتب الرمزي في محاولته لاختراق سطح الحقيقة ، وصولا الى ما وراءها ، يستخدم فيضا متراكما من الصور ، والوانا من التجسيم لاعطاء بعد ثالث للصورة حتى ينجح في أن يطفو فوق سطح الكلمات وقيودها التي قد تغرقه في العادية والتفاهة . ونجد كذلك لدى الرمزيين محاولة للتأكيد على الخاصية الموسيقية للشعر ، وهو ما يعبر عنه « فاليري » أحد الرمزيين المذكورين في هذا البحث ، بأنه الشيء الذي يقع بين الصوت والحس . وكجزء من محاولة الوصول الى هذا الهدف المنشود نجد الرمزيين حاولوا استبعاد قوالب الوزن والقافية حتى تكون لديهم المرونة الكافية . وفي هذا الصدد نجد محاولات الرمزيين لاعطاء أهمية لصوت الكلمات وجرسها بل وشكلها في محاولة للاقتراب من الموسيقى في ايمائها والبعد عن اللغة في دلالاتها ومعانيها ، ولذا نجد الرمزيين يفضلون المعادلة بين الشعر والموسيقى على مقارنة الشعر بالنحت أو الرسم ( وهو ما شاع في القرن التاسع عشر ، رغم ذلك استفاد الفن التشكيلي من الرمزية كثيرا فيما بعد ) وهذا التطلع من الرمزيين نحو

الموسيقية هو ما عبر عنه أحد نقادهم وهو الذي يقول  
«إن كل الفن يتطلع للوصول الى حالة من الموسيقية» .

وهذا الاعتقاد كما يقول الكاتب هنا سببه ان  
الموسيقى لها الخاصية الایمائية التي يتطلع اليها  
الرمزيون ، وهي لا ترتبط بعنصر التحديد فى المعنى  
الذى توحى به كلمات اللغة «الموسيقى قبل كل شىء» .  
هذا ما دعى اليه فيرلان بكل شدة فى كتابه «فن الشعر»  
سنة ١٨٧٤ - وهو ينهى هذا الكتاب برفض قاطع لذل  
شىء لا يمتلك هذه الخاصية الموسيقية الغامضة الموحية ،  
ويصف هذا النوع البعيد عن الموسيقى بأنه (مجرد اذنب) .  
ويعبر رامبو عن نفس الرأى حين يرفض الشعر  
الفرنسى كله ويعتبره « نثرا مقفى » ويتضح جليا  
قصد الرمزيين حين يعبر فاليرى عن نفس الفكرة حيث  
يعرف الرمزية بأنها ( رغبة يبيدها الشعراء فى أن  
يستردوا من الموسيقى ما يخصم ) وهو نفس الرأى الذى  
عبر عنه مالارميه حين وصف الموسيقى فاجنر بأنه  
( يختلس خاصية الشاعر ) .

وعليتنا فى هذا الصدد أن نتذكر ألوانا أخرى من  
فنون الكتابة كالقصة والمسرحية وغيرها ، وهي التي  
يصعب اقترابها من الموسيقى كثيرا عما هو حال الشعر ،  
فهى فنون تقوم فى جوهرها على الحكاية ، ولمعانى  
الكلمات ومدلولاتها هنا دور أكبر بكثير مما لها فى

الشعر فالكلمة فى الشعر قد تستخدم لموسيقيتها فقط أو لظلالها الموحية كجزء من مكونات الرمز ، أما فى القصة والمسرحية فالمعنى والدلول هو الذى يلعب الدور الأول . وقد سبب هذا صراعا مريرا لفنانى الرواية والمسرحية وهم فى طريق محاولاتهم لخلق فن رمزى فى ألوانهم ، فهم ولا شك قد تشابكوا مع قيود الكلمة والجمله والمعنى وهم يحاولون نسج النسق الذى يصنع الرمز وفى نفس الوقت يقيم البناء الفنى الذى يستطيع أن ينقل احساس الكاتب الى قارئه ، وأيضا يصنع وحده عضوية بين الشكل والمضمون فى عمل له قيمته .

وبالرغم من كل هذه الصعوبات فاننا نجد بين كتاب القصة والمسرحية من انتشرت بينهم أفكار المدرسة الرمزية ، مثل الكاتب الانجليزى و . ب . يتس الذى كان شغوفا بالأسرار وبالعالم الأساطير ، ووجد فى الرمزية ضالته بالرغم من أنه استخدم الرمز فأبدع نسقا من التعبير ، ربما كان غير مفهوم ، وليس غامضا فقط . لذلك فان ت . س اليوت هو الذى استطاع برموزه أن يصور العالم كله كارض خراب ، وقيل عنه انه استطاع رفع الصورة الى أكبر قدر ومستوى من الحدة يجعلها أكثر كثيرا من نفسها ، وقد نجح فى استخدام كلا النوعين من الرموز الانسانية والمتجاوزة ، بل انه صنع شيئا من التنظير من خلال الرمزيين كما سبقت الاشارة . وهناك أيضا موريس ماتيرلينك وبول كلوديل وليزيل

آدم - وهم الذين قيل عنهم انهم يخلقون فى مسرحياتهم نوعا من الأسرار باستخدام لغة شعرية وجو غير واقعى . وإما فى الرواية فاننا نجد روائيا كبيرا مثل مارسيل بروست قد حاول فى رواياته اختراق الواقع الى ما وراء بحثنا عن عالم مثالى . ولعل روايته « البحث عن زمن مفقود » حتى باسمها فقط هى دليل واضح على ما نقول هنا وعلى نوع الرمزية المستخدمة لديه ، وهو الرمزية المتجاوزة . وهناك أيضا أندريه بريتون « الذى فى صراعه مع وسائله الفنية توصل الى رأى فى الرمزية بأنها صراع بين العبقريّة المندفعة ذات الأفكار المتدفقة بدون ضابط وبين قوة سيطرة العقل على الالهام » ويرافق بريتون فى نفس الطريق « ليرمونت » وان كان أكثر ميلا الى طريقة رامبو فى تدفق الأفكار دون ضابط .

أما الأدب العربى فلعله لم يتبلور فيه ، فى مراحل الأولى ، ما يسمى بالمدرسة الرمزية الى جانب ألوان الأدب والفن التى لم يعرفها العرب أصلا والتي هى مجالات حيوية للرمز والرمزية . فالعرب مثلا لم يعرفوا المسرح ولا القصة القصيرة أو الرواية الطويلة ولعل الشعر هو المجال الوحيد الذى نستطيع أن نتحدث عنه بهذا الخصوص وهنا نقول ان الشاعر البدوى الجاهلى رجل غليظ المشاعر سهل الحياة - بسيط الفكر ، ولذا كان شعره هو شعر الليل والبيداء والفرس والجمل ،



وأغراض شعره كانت الفخر والثناء والهجاء والوصف  
والمدح والغزل، لم يكن هؤلاء بحاجة أئذ إلى استخدام  
الرمز - فأين نتلمس رهوزا عند قائل :

مكر مضر مقبيل مدير معا  
كجلمود صخر حطه السيل من عل

أو من يقول :

زعم الفرزدق أن سيقتل مربعا  
انعم بطول سلامة يا مربع

وحتى من قال :

وليل كموج البحر أرخى سدوله  
على بأنواع الهموم ليبتلى

حتى هذا وإن كان يستخدم التشبيهات والمحسنات  
في لغته إلا أنه لن يكون أبدا رمزيا فيما أظن .

وعند اتصال هؤلاء ببعض مراكز الحضارة بعد  
الاسلام مثل اتصالهم بالفرس والروم وفي عصور بنى  
أمية وبنى العباس ، لعله عند ذلك دخلت إلى ألسانهم  
بعض الرقة وربما تسربت إلى شعرهم بعض الصور

والمحسنات البديعية اذ عرفوا القصور والجداثق -  
ولكنهم مازالوا الى الشعر الواضح والتعبير المباشر أقرب  
كثيرا ، وهم ابعد كثيرا عن الوصول الى الرمز ، ولا يمكن  
أن يدرج شعرهم تحت المدرسة الرمزية فانه وان قال  
جميل بثينه الأُموي :

الائيت ريعان الشباب جديد  
ودهر تولى يا بثين يهود

أو ان قال البيهزرى العباسى :

أتاك الربيع اطلق يفتال ضاحكا  
من الحسن حتى كاد أن يتكلما

فمن شجر الربيع لياسه  
عليه كما نشرت وشيا منمنما

ورق نسيم الريح حتى حسبته  
يجيء بأنفاس الأحيبة نعما

ولو قال أبى بكر الصنوبرى :

والسرو تحسبه العيون غوانيا  
قد شممت عن سوقها أثوابها

هؤلاء ورفاقهم في عصرهم رغم رقة شعرهم  
والصور التي أصبحت تتخلله واللمسات الرومانسية  
التي بدأت تتسلل اليه ، الا أن هؤلاء مازالوا يعيدون  
كل البعد عن أن يكون بينهم يودلير أو رامبو أو غيرهما  
من الرمزيين .

اما ان سارت بنا قافلة الشعر فقد ترسو عند  
العصور الحديثة واحتكاك المجتمعات العربية بأوروبا  
خلال القرنين التاسع عشر والعشرين وحيث انتشرت  
الثقافة الفرنسية في مصر والشام اذ استعملت اللغة  
الفرنسية وترجم كثيرا منها الى اللغة العربية وبالطبع  
عرف شعراء الرمزية الذين نتحدث عنهم وأخذ البعض  
بتقليدهم ، حتى أن نفرا من العرب والمصريين اهتم  
بشاعر مثل يودلير حيث ترجم ديوانه « أزهار الشر »  
الى العربية (ترجمة الأستاذ عبد الرحمن صدقي) كذلك  
ترجم الأستاذ محمد أمين حسونة بعض قصائد هذا  
الديوان ودرس الديوان وقلد في بعض خصائصه  
الشعرية ، ومن خلال يودلير لا بد أنه تم البحث عن رفاقه  
فيرلان ورامبو والآخرين وخاصة أن التعليم العام  
والجامعي منه كان قد بدأ ينتشر ، وتعرف أقسام  
اللغات في الجامعات الآداب الأوروبية ومدارسها وقدمت  
البحوث حولها .

عند ذلك نستطيع أن نقول انه بدأ يظهر لدينا

مدارس شبيهة بالمدارس الغربية مثل المدرسة الرومانسية التي كان من أبطالها شعراء مثل ابراهيم ناجي وعلي محمود طه وميخائيل نعيمة وبشارة الخوري ومطران خليل مطران وايليا أبو ماضي وغيرهم . هؤلاء يمكن ان نتلمس فعل الرموز في بعض أشعارهم ، ومع ذلك لا نستطيع أن نقطع بانهم كونوا مدرسة يمكن أن تسمى بالمدرسة الرمزية كتلك التي ظهرت في فرنسا في القرن التاسع عشر ، وانما هم كونوا ما يمدن أن نسميه بالمدرسة الرومانسية . ولعل مدرسة أبولو شاهد من شواهد هذا القول . ولا أظن ان أحدا من أبطالها قد ادعى بأنه شاعر رمزي ، رغم أنهم استخدموا بعض الرموز ، أو ربما كانت دلالات !

أما عن الشعراء المعاصرين في الشعر العربي أصحاب المدرسة الحديثة والشعر المرسل أو الحر ، وهم المقلدين للشعر الغربي في الاشكال والمضامين ، فهي مدرسة بالطبع سارت على درب من قلدت . ونقلت اليها مدارس غربية بينها وأهمها في هذا الصدد المدرسة الرمزية ، ولعلنا لو قرأنا أشعار أبطال هذه المدرسة من أمثال صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب ، وفدوى طوقان وأمل دنقل والبياتي وكل مدرسة المقاومة في الأرض المحتلة ( سميح القاسم ومحمود درويش وغيرهم هؤلاء وغيرهم كثيرين سنجد الرموز تشكل جزءا كبيرا من نسيج أعمالهم كاستخدامهم للمسيح والصليب والعماد كرموز لها اشعاراتها على ما قصدوا

اليه من معاناة على المستوى الشخصي والسياسي والإنساني  
ولعل الشيطان أيضا وما يتعلق به في المقابل كان أحد  
الرموز المستخدمة لدى هؤلاء ( وهو مبكرا كان قد  
استخدم عند العقاد في قصيدته « ترجمة شيطان » )  
وهو عند أمل دنقل رئيس متوج لهذا العالم ورمز يلقي  
بظلاله على الكثير من معاناة الشاعر ومعاناة وطنه وليس  
يغير معنى أن يعرف الشيطان في الانجيل باسم ( رئيس  
هذا العالم ) أيضا استخدمت رموزا جلبت من الأساطير  
القديمة شرقية وغربية ومن شخصيات صوفية كالحلاج  
وغيره . وهكذا وجدنا شعرنا اليوم وسط المدرسة  
الرمزية ، ولكن بعد ظهورها في أوروبا بسنين عديدة  
كما سنجد في أجزاء الكتاب .

أما عن القصة والمسرحية فليس مستغربا ان نقول  
وكما قلنا سابقا ، ان منطقتنا الشرق أوسطية ، بما  
فيها العرب ، لم تعرف مثل هذه الفنون قديما ، اللهم  
الا المصريين القدماء الذين عرفوا المسرح ، والأعجب من  
ذلك انهم يمكن أن يصنفوا ضمن المدرسة الرمزية في  
المسرح ، اذ أن مسرحهم هو مسرح الأسرار والرموز  
الكاملة ، وهي وان كانت الرموز الدينية ( حتى ان  
البعض يعتبره دينيا وليس مسرح ، والبعض الآخر  
يتفاضل ويعتبره مسرحا دينيا انتعش مع الدين ومات  
معه ) الا انه كان مسرحا رمزيا حيث كان الدين لدى

المصريين القدماء هو الحياة والحياة هي الدين ، وانى  
أزيد فأقول ( وهذا رأى شخصى لا أستطيع الاسترسال  
فى تفصيله هنا فليس هذا موضوع الكتاب ) أقول انه  
كان يمكن أن يتطور عن المسرح المصرى القديم مسرحا  
متكاملا رمزيا رائعا ذا خصوصية برموزه وشخصه  
وهو موضوعاته ، ولكن هذا المسرح وئد بسبب ما أتى على  
مصر من استعمار عسكري وثقافى على مر التاريخ .

وبعد ذلك تكون الرواية والقصة القصيرة والمسرح  
لم تعرف فى الآداب والفنون العربية والمصرية الا بعد  
الاحتكاك بأوروبا وبالأكثر مع انتشار التعليم فى  
المنطقة ( خاصة فى مصر والشام ) بدءا من النصف  
الثانى من القرن التاسع عشر وحتى الآن . وبتطويع  
هذه الفنون لظروفنا ومفردات حياتنا نجد أن معطيات  
هذه الحياة فى أغلبها لم تتجاوز المدرسة الواقعية الا الى  
المدرسة الرومانسية ، كما حدث فى الأدب القصصى  
اللبثانى وبعض القصص والروايات المصرية فى منتصف  
القرن العشرين . خلاف ذلك لا أعتقد انه ظهر ، وقد  
تجاوز وأقول انه لن يظهر عندنا أمثال كافكا أو جيمس  
جويس أو مارسيل بروست ولا أيضا ميثرانك أو بيتس .  
ذلك لا لشيء الا لأن مفردات حياتنا وأسلوبها القدرى  
( بمعنى المستسلم لقدر أكبر منه دون مقاومة - على  
عكس الاغريقى الذى كان يصارع قدره ويتصارع مع

الآلهة ) كذلك نوع ومستوى التعليم - كل هذا لا يعطى أكثر من الواقعية أو الرومانسية ، اللهم الا اذا تلمسنا بعض جوانب الرمزية والرموز لدى يوسف ادريس وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وربما جمال الفيطنى ومجيد طوبيا وبعض كتاب القصة والمسرحية المحدثين فى سوريا وفلسطين وتونس ويجب أن نخوض فى ذلك بحساسية اذ أن البعض يلجأ الى الغموض ظنا أنه قاص رمزى \* والأمر يختلف !

مرجع ذلك كما أشرت ان فن القصص أو التمسرح مرتبط الى حد بعيد بالحياة اليومية للمواطن - ربطا بين الانسان والمكان لذا لا بد أن يكون بهما جانب كبير من المحلية \*

أما الشعر فهو موضوع آخر ، الشعر أقرب الى الموسيقى ، فهو يملك اللغة العالمية ومن هنا ظهر عندنا تيار الرموز فى الشعر ، ولا أكون مبالغا ان قلت انه يمكن أن تظهر عندنا مدرسة رمزية فى الشعر كما حدث فى فرنسا فى القرن التاسع عشر ، رغم أنه لم يحدث عندنا حتى الآن وقد سبق لى أن أشرت الى شعر أمل دنقل وصالح عبد الصبور وغيرهما \*

ولعل هذا يكفي في هذا الصدد ، وهو على أية حال رأى قابل للنقاش ، أما الاستغراق في هذا البحث عن الرموز العربية لا أظنه مهمة هذا الكتاب ، ولعلها مهمة باحثينا والدارسين ليفحصوا في بحور الأدب والفن العربي فيفوز بعضهم ببعض اللآلئ الرمزية ، ولعلنا أقول ان مهمتهم ستكون شاقة عند الابحار في مياه العرب القدامى ، واما كلما اقتربوا من شواطئ الحداثة فالمهمة أقل صعوبة وربما وجد بعض الصيد ، ذلك باستثناء مصر القديمة حسب الرأى الذى سبق لى أن أبديته .

أما لو عدنا للرمزية فاننا نجدها قد فتحت أمام الأدب بشكل عام والشعر بشكل خاص أبوابا جديدة للتعبير بعد أن كادت تغلق عليها المسالك ، وذلك بإيجاد آفاق واسعة للتعبير وخلق صور لم تكن تخطر على بال كاتب أو فنان ، إذ خرج التعبير عن ذاته وعن مفردات التعبير الواقعى أو الرومانسى الى آفاق غير واقعية ، أو وراء الواقع وربطه بأشياء خارج نفس الفنان . والرمزيون هم الذين حرروا الشاعر والكاتب من القيود الجامدة للمنظم أو التعبير الفنى التقليدى ، وأعطوه ألوانا جديدة ، كالشعر المرسل والكلمة المنطلقة - وربما غير المنطقية التركيب والترتيب ، وان كان لها دورها فى النسق العام للعمل الفنى . والرمزيون أيضا أضافوا ألوانا مشرقة وصورا زاهية وأصواتا طليقة وأنغاما



عذبة تطرب لها الأذن وتهتز منها القلوب، ونفحوه روحا خلصت الالهام من أوهام التخيل والقوافي من القيود المتوارثة ، فلم يعد الشعر عبارة عن الكلام الموزون المقفى وانما صار تعبيرا موسيقيا رائعا وكشفا عن مواطن الجمال فى مجالى الطبيعة ومعانى الوجود وألوان الحياة . لقد اخترق الرمزيون حجب الألفاظ ونفذوا الى أعماق الفلسفة الشعورية ، وابتدعوا قواعد الايقاع الموسيقى للكلمات .

هذا وان كان البعض قد ذهب بالرمزية مذهبا بعيدا حتى أدى ذلك الى تفريخ مدارس جديدة مثل السريالية والتعبيرية وغيرها ، وهى المدارس التى حاولت بعد ذلك سحب البساط من تحت أرجل الرمزيين كما سبق وفعلوا هم بالرومانسيين والواقعيين وغيرهم ، الا أنه برغم كل ما ظهر من مدارس بعد ذلك فان الرمزية لم تتوقف عن أن يتردد صداها الى اليوم ، فلا تزال نرى صورة العالم الذى يبدو واقعه غريبا وهو مع ذلك غير واقعى ، وهى صورة تتردد فى أعمال أدبية كثيرة تكتب هذه الأيام ، وكذلك يتضح ذلك فى الطريقة التى تحاول هذه الأعمال بها أن تخلق حالة عاطفية أكثر مما تطلع برسالة فكرية . . . ونحن كذلك نلاحظ الأشكال غير التقليدية التى غالبا ما تتخذها هذه الأعمال ولا شك فى أن كل هذه الأعمال لا بد أن ينظر لها على أنها مدينة الى حد بعيد للشعر الرمزي الذى كتب فى فرنسا فى نهاية القرن

التاسع عشر • ولعل الصورة أكثر وضوحا فى نوع الشعر الحديث الذى نقرؤه عندنا وعند شعراء البلدان الأخرى • وبهذا لم يعد ممكنا تجاهل الرمزية سواء كمنصر طاع يسيطر على أعمال بأسرها او كجزء من تفسير عمل أو أعمال حديثة ، فإن الإنسان قد اختسب أن حياته لا يمكن أن تخلو من رموز كثيرا ما لا يجد لها تفسير ، وهو يقف أمامها حائرا يحاول الايحاء بما يشعر به و ايجاد معادل له ولكنه لا يستطيع حصرها نى محدودية من الأفكار والمعانى والكلمات • ولذا نجد فى ذاكرة التاريخ الأدبى والفنى أن أحط فترات هذا التاريخ ( وأضعفها هى الفترات التى كان الانسان فيها ممعنا فى الواقعية ، ينقل عن الواقع نقلا فوتوغرافيا ويحاول أن يكون اصدق ما يكون مع هذا الواقع ، فكان هذا الفنان فاشلا اذ الواقع دائما سيكون أروع وأشمل من فنه • ولو تذكرنا بهذا الصدد الفترة الرومانسية ( خاصة فى المسرح ) ، وفترة الواقعية الاجتماعية التى كان اميل زولا من أبطالها لأدركنا صدق ما نقول حين نجد أن هذه الفنون لم يعد لها موضع مرموق بين مصنفات الأدب العظيم • على ذلك قد نقول انه لولا ما فعله الرمزيون فان الشعراء وكتاب المسرح والروائيين ربما كانت قد ضاقت بهم السبل لشق طرق جديدة للتعبير الفنى ، وربما عندها كان التعبير الفنى قد تجسدت وصرنا ندور فى قوالب جامدة من ألوان التعبير ونجتبر صوراً مكررة ممجوجة •

وفى النهاية لا نستطيع ان نقول الا أن الرمز هو تلك الجوهرة المشعة التى لا تعرف فيها للأشعاع مصدرا أو مكانا ينبع منه ، بل هو انبعاث جميل ينبعث منها ويلقى على ما حولها فيكسبه الجمال والتحليق ويظل هو غير محدد المعنى ، والا تحول الى دلالة فقيرة اذا نحن قابلناه بمعنى محدد نستخلصه من العمل الفنى ، فالرمز هو الخيط الذى يجمع هذه التراكمات من الصسور والأخيلة التى تصنع جسما موضوعيا أو ما يسميه « ت \* س \* الیوت ، المعادل الموضوعى » الذى هو فى النهاية لا يعادله الا العمل الفنى نفسه \*

وبعد فان الدراسة التى نقدمها هنا عن الرمزية هى برغم قصرها وصعوبة اللغة المستخدمة فيها ، من جمل طويلة جدا واستخدام الجمل الاعترافية والتشابيه والألفاظ الفنية والتراكيب والتداخل بين الانجليزية والفرنسية ، وكل هذا ربما لطبيعة الموضوع نفسه والشعراء الذين يتخذ شعرهم كنماذج وأمثلة للحديث ، الا أنه بالتأنى والدرس الهادىء يمكن أن نخرج من هذه الدراسة بفكرة واضحة ومبلورة عن الموضوع الذى نحن بصددده وهو الرمزية ومدرستها ونشأتها وفرسانها وتأثيرها الذى يقول عنه الكاتب انه ممتد الى اليوم ، ولا يستطيع عمل جديد ، أدبى أو فنى ، أن يفلت من تأثير الرمز واستخدامه \* فلم يعد القارئ يستطيع أن يقرأ ولا الكاتب أن يكتب عملا ممعنا فى واقعيته

محددا فى معناه فقيرا فى أبعاده ، فقد تغير كل شىء منذ  
العشرينيات الأخيرة من القرن الماضى ومنذ اطلق  
« جين موريز » تعريفه للحركة الجديدة فى ١٨ سبتمبر  
عام ١٨٨٦ بعد ان تبلورت خطوطها من خلال انتاج  
شعراء سابقين على ذلك ، كما سنرى فى الصفحات  
التالية من كتاب تشارلز شادويك ( الرمزية ) .

ونحن نقدم هذا الكتاب لكتاب وقراء مصرنا الحبيبة  
راجين أن يفيد الجميع منه فتنغير نظرتنا للفن ومفاهيمه  
ونفיק من اغراقنا فى ألوان وقوالب من الفن عفا عليها  
الدهر وتجاوزها العالم منذ زمن بعيد ، ولعل ذوقا  
جديدا يسرى بيننا فنعرف كيف نفوس الى العمق  
متجاوزين السطح والسطحية الى ذوق أرقى واحساس  
أعظم وفهم أدق وفكر أنضج فيما نكتب وفيما نتذوق .  
وتلك أمنية أقدمها مصحوبة بكل الحب والرغبة فى فن  
أرقى فى بلدنا الحبيب .

نسيم ابراهيم



الفصل الأول



---

نظرية الرمزية



## نظرية الرمزية

كلمة الرمزية « مثل كلمة الرومانسية والكلاسيكية » قد يكون لها معنى واسع جدا فقد تستخدم لتصف أى لون من ألوان التعبير الذى يشير الى الشيء اشارة مباشرة بطريقة غير مباشرة ، ومن خلال وسيط هو بمثابة شىء ثالث ، ولكن من الواضح أن كلمة الرمزية يجب أن يتحدد نطاق معناها . . . اذا أردنا أن نجعل لها اى دلالة كمصطلح نقدى .

وأول ما يجب أن نقر به فى عملية التحديد هذه هو أن الرمزية ليست مجرد استبدال شىء بشىء آخر ( كما يشبه ميلتون نبوءات الشيطان المهزوم بأوراق الخريف التى تغطى الأنهار فى فلومبروزا ) وانما هى عملية استخدام صورة محددة للتعبير عن أفكار مجردة

وعواطف ، وعلى الرغم من هذا التعريف فان معنى الرمزية مازال واسما حيث يقول ت . س . اليوت في مقال عن هاملت ( الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى شكل فنى هى ايجاد معادل موضوعى - أى مجموعة من الأشياء أو المواقف أو سلسلة من الأحداث تكون فى النهاية هى التركيبية المعادلة لهذه العاطفة أو هى تركيبية هذه العاطفة على وجه الخصوص ) .

ومن قبل اليوت بثلاثين سنة قال استيفان مالارميه قولاً مشابهاً لذلك فى سنة ١٨٩١ حيث عرف الرمزية بأنها فن اثاره موضوع ما شيئاً فشيئاً حتى نكشف فى النهاية عن حالة مزاجية معينة ، أو هى فن اختيار موضوع ما ثم نستخرج منه مقابلاً عاطفياً ( الأعمال الكاملة لمالارميه ص ٨٦٩ ) ولكنه يضيف أن هذه العاطفة أو الحالة المزاجية يجب أن تستخلص عن طريق سلسلة من التكتشفات ، ومن المهم هنا أن نعود الى عبارته الأولى « اثاره الموضوع شيئاً فشيئاً » ولكن هذه التعبيرات مثل « المعادل الموضوعى » وما يقترن به من عواطف لا يجب أن يطرح عارياً واضحاً بل يجب أن يلمح له ، وتلك نقطة يؤكدها مالارميه فى موضع آخر حيث يقول « ان يسمى الشيء مباشرة معناه أنك تقضى على أكبر قدر من المتعة المستخلصة من قصيدة مثلاً حيث ان هذه المتعة تتضمن فى عملية الكشف التدريجى عن الشيء المقصود . ويشير الى أن هذا الشيء يلمح اليه



فقط ، ويختتم قوله « الممارسة الكاملة لهذه العملية الفاضلة هو ما يصنع الرمزية » .

ويعبر هنرى دى ريجنيير وهو تلميذ مالارميه عن نفس المعنى حين يعرف الرمز بأنه المقارنة بين المجرد والملموس حيث ان أحد طرفى المقارنة يشار اليه فقط دون أن يذكر مباشرة ، ويذهب ريجنيير الى أبعد من ذلك حيث يقول ان الرمز هكذا يقف وحده أمام القارئ الذى يعطى القليل أو لا يعطى أية اشارة عن انشئ الرموز اليه .

فالشعر الرمزي بالضرورة يكتنفه شيء من الغموض فى تكوينه ، ومن الأشياء المشهورة عن مالارميه انه كان يستبعد كلمتى «مثل وشبه» من مفرداته التى يستخدمها، ونجد أنه يطرح صورة خيالية تم يتبعها بمصرة قد تشرح هذه الصورة ، ولكنه فى قصائده المتأخرة نجده ينجح أكثر فأكثر الى استبعاد ، أو على الأقل الى تقليل الشروح ويترك الرمز عن «عمد» غير مشروح ، وبالمثل نجد قصائد بول فارلان المعاصر لمالارميه - قصائده التى تتحدث عن الريف الحزين - هذه القصائد قصدت ان تكشف للمقارئ عن حزن الشاعر العميق برغم أن قصائده نادرا ما تقرر صراحة أن هذا هدفها .

الرمزية اذا يظل تعريفها بأنها فن التعبير عن الأفكار والعواطف ، ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها

من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة ، ولكن بالتلميح الى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والمواقف وذلك باعادة خلقتها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة . هذا على أية حال جانب واحد من جوانب الرمزية وهو ما يسمى بالعنصر الشخصى أى الذى يتصل بالجانب الانسانى ، وهناك عنصر آخر يمكن أن يوصف أحيانا بأنه ( الرمزية المتجاوزة ) والتى تستخدم فيها الصور الملموسة ، ليس كرموز لأفكار ومشاعر خاصة تعتمل بداخل الشاعر ، وانما كرموز لعالم شاسع ومثالى يعتبر العالم الواقعى بالنسبة له شبيها غير متناهى . \*

هذا المفهوم الخاص بوجود عالم مثالى يوجد فيما وراء الحقيقة وهى الفكرة التى أشاعها الفيلسوف سودنبرج فى القرن الثامن عشر ، هذه الفكرة ترجع بالتأكيد الى أفلاطون وهى أيضا قد لعبت دورا هاما فى العصر المسيحى ، ولكن فى القرن التاسع عشر ومع تقلص السيطرة الدينية ظهر البحث عن طرق للهروب من عالم الحقيقة الخشن ( فى هذا العصر قيل بإمكان الوصول الى هذا العالم المرغوب ليس عن طريق الأسرار الدينية ولكن عن طريق الشعر ) ويقول بودلير فى ( مذكرات جديدة عن ادجار بو ) « انه بالشعر ومن خلاله تدرك الروح الروعة الكامنة فيما وراء الحياة . ان القصيدة حين تنجح فى جعل الدموع تطف من عينيك

فهذا دليل مؤكد على حقيقة أن القارىء يشعر بنفسه معزولا وحيدا فى عالم غير متكامل ويشتاق أن ينطلق من هذا العالم الى الفردوس الموعود الذى تكشف أمامه » .

ان بودلير وأتباعه هم الذين رفعوا الشاعر الى مرتبة القس أو النبى أو ما يسميه رامبو « الشاعر الملهم » أى أنه مزود بقوى تجعله يرى ما وراء الأشياء فى عالم الواقع ويذهب الى الجوهر المختبىء فى العالم المتالى ، من هنا أصبح هدف الشعر هو أن يخلق للقارىء هذا العالم وراء الحقيقة وذلك بتحويل الحقيقة تحويلا عميقا عن الصورة التى نعرفها . ويعبر مالارميه عن هذا الهدف حيث يزعم أنه فى شعره لم يخلق أية زهرة حقيقية ولكنها الزهرة التى لا تجدها بين أية زهور فى هذا العالم الدونى وهى أيضا الزهرة بمعناها الجوهرى ، ويقول فى موضع آخر « ان الهدف الأساسى للشعر هو أن يخلق الجوهر الخالص والذى لا تشوبه أية شائبة من أصداء الحقيقة المحددة الملموسة التى تحيط بنا » .

ولكن برغم أن هدف شاعر الرمزية المتجاوزة هو أن يذهب الى ما وراء الواقع فمن الواضح أنه مثله مثل شاعر الرمزية الانسانية يستخدم الحقيقة والواقع كنقطة انطلاقة ، ومن هنا كان انتقال الشاعر من الحقيقى الى المثالى مما يجعل الصورة فى الشعر الرمزى

من هذا النوع مشوبة بالغموض او الخلط حيث تحدث  
تعمية كاملة حين تتركز عين القارئ فيما وراء الحقيقة  
على الفكرة الأساسية والتي تعتبر الرموز المختلفة  
بالنسبة لها تمثيلا جزئيا وغير دقيق . ولو اخترنا لذلك  
مثالا مما استخدمه مالارمييه نفسه نجد ان الشاعر اذا  
أراد أن يقدم للقارئ الزهرة المثالية فيجب عليه  
ألا يرسم زهرة واقعية بكل تفاصيلها وانما يخلط بين  
الصورتين الواقعية والمثالية حتى يصل الى الجوهر الذي  
يجمع بين الاثنين في النهاية . مالارمييه اذن ينطلق من  
الواقع ولكن أية زهرة حقيقية بالنسبة له تعتبر جحيما  
وأى زهرة تبعد عن هذا الواقع هي عنده تنبع ايضا من  
هذا الجحيم - هو اذن يبحث عن فكرة الزهرة المثالية  
التي سبق الاشارة اليها ( الزهرة غير الموجودة بين أية  
مجموعات من الزهور ) .

من الملفت للنظر أن مالارمييه يستخدم لقطعة  
( موسيقى ) ذلك أن واحدة من عقائد الرمزية بنوعها  
الانسانى والمتجاوز أن من وسائل توضيحها المعادلة  
بين الشعر والموسيقى وهو يفضل على مقارنة  
الشعر بالنحت أو الرسم والتي شاعت في القرن التاسع  
عشر في فرنسا . وكما يحدد والتر بيتر في مقاله عن  
( جورجيون ) الذي نشر في سنة ١٨٧٣ ( كل الفن  
يتطلع للوصول الى حالة من الموسيقية ) وذلك الاعتقاد  
سببه أن الموسيقى لها الخاصية الايحائية التي يتطلع

اليها الرمزيون ولا ترتبط بعنصر التحديد فى المعنى الذى تستطيعه الكلمات والذى يبنى الرمزيون اب يتخلصوا منه ( الموسيقى قبل كل شىء ) هبدا ما دعى اليه ( فارلان ) بدل شده فى بدايه كتابه ( ون الشعر ) الذى كتبه سنة ١٨٧٤ والذى ينهيه برفض فاطح لذل شىء لا يمتلك هذه الخاصية الموسيقية الغامضة الموحية ويصفه بأنه ( مجرد أدب ) ( الأعمال الكاملة ص ٢٠٧ ) - ويجد هذا الراى صدى فى الرفض القاطع الذى اعده رامبو فى أحد رسائله عن الشعر الفرنسى ( انه كله نثر مقضى ) \* ويعبر بول فاليرى ، الذى يعتبر اخر الرمزيين ، عن نفس الفكرة حيث يعرف الرمزية فى احدى مقالاته عن بودلير باعتبارها ( رغبة يبديها كثير من الشعراء فى أن يستردوا من الموسيقى ما يخصهم حقا ، وهو نفس المعنى الذى عبر عنه مالارميه فى مقال عن فاجنر الذى وصفه بأنه يختلس خاصية الشاعر ) \*

انه لهذه الرغبة فى الوصول الى انطلاقة الموسيقى غالبا ما رفض الشعر الرمزي الالتزام بالتقاليد الجامدة فيما يتصل بنظم الشعر ، وهى التقاليد التى رغم محاولات الرومانتيكيين الثورة عليها الا انه ظلت لها سيطرتها فى فرنسا \* ولكن درجة التحرر من هذه التقاليد ونوعية هذا التحرر التى مارسها الشعراء الرمزيون بالطبع تختلف من شاعر لآخر ، فان بودلير - أقدم الرمزيين - لم يكن مجددا بدرجة كبيرة ، وقارلان

لم يكن لديه الجرأة ليتخطى تحرير النظم الى الشعر الحر ، واما رامبو فقد ذهب بعيدا عن هذه المحاولات المتواضعة ليحرر الشعر الفرنسى من قيود القوالب التقليدية للقافية والوزن وتبنى هو القصيدة المنثورة ، أما بالنسبة للمارمييه فبرغم انه غالبا ما يبدو ملتزما بالاطار التقليدى فانه فى الواقع لا يقل ثورية عن رامبو فى طريقتة التى توحي بالتناقض الحذر ، وقد كتب فى آخر أيامه فى سنة ١٨٩٨ عملا باسم ( ضربة حشد ) لم يكن له شبيهه فى أصالته فى ذلك الوقت . ( الأعمال الكاملة ص من ٤٥٥ - ٧٧ ) .

الرمزية اذن يمكن أن يقال عنها أخيرا أنها محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولا الى عالم من الأفكار ، سواء كانت أفكارا تعتمل داخل الشاعر ( بما فيها عواطفه ) أو أفكارا بالمعنى الأفلاطونى بما تشتمل عليه من عالم مثالى يتوق اليه الانسان .

وحتى نخترق سطح الحقيقة وصولا الى ما ورائها هناك فيض متراكم من الصور أو نوع من التجسيم لاعطاء بعد ثالث ، وهناك أيضا تأكيد على الخاصية الموسيقية للشعر والتي يوضحها فاليرى كشيء يقع بين الصوت والحس . وحتى تكون هناك المرونة الكافية استبعدت قوالب الوزن والقافية

عبر هذه الخطوط الرئيسية اكتسبت الرمزية

« التي كانت تحاول اكتساب هوية خاصة ) تعريفها في اعلان اطلقه (جين موريز) في مقال بجريدة الفيجارو في ١٨ سبتمبر ١٨٨٦ حيث يقول ان الرومانتيكية كان لها أوانها والذي مضى وان آثارها المتمثلة في الحركة البرناشيه في الشعر والطبيعية في الرواية قد انقضت أيضا ، وان لونا جديدا من الفن كان ينظره الناس أصبح ضروريا وحنميا \* ويعرك الحركة الجديدة بأنها ضد إعطاء معلومات وضد الخطائية وضد العاطفية الذاتية والوصف الموضوعي ، وبدلا من ذلك كله فان هدف هذه الحركة الجديدة هو محاولة اعطاء شكل خارجي للأفكار (وهو يعنى هذا بالمفهوم الأفلاطوني) \* الشعر الرمزي يعنى باعطاء الفكرة غطاء خارجي من الشكل \* وهو يعتبر بودلير من بين قادة الحركة الجديدة سابقا ومبشرا ، ويمتدح مالارميه لاضفائه على هذا المفهوم مسحة الأسرار ، بينما يعتبر فيرلان قد حطم قيود النظم القاسية \* وقد نعجب لغياب رامبو من هذه القائمة ، ولكن نجمة كان لا يزال آخذا في الصعود آنذاك وهو ما قد يبرر ذلك الاغفال \*

ولكن على الرغم من هذا فان موريز يعترف بأنه في سنة ١٨٨٦ كانت الرمزية قائمة من قبل وما كان قوله الا اعلانا لها على كافة الناس وعلى نطاق واسع ، ومع ذلك فهو قد اعتبر اعلانه هذا برنامجا للمستقبل ، وقد كون ما سمي بالمدسة الرمزية التي انضم اليه فيها

رينيه جيل ، استيوارت ميرلي ، فرانسيس فيللي جريفيين ،  
جوستاف كاهن •

هذا الذى فعله موريز قد سبب نوعا من التخلط بحيث  
ان بعض النقاد قد جعل الرمزية قرين مدرسة الرمزيين ،  
ونتيجة لذلك أفسحوا مجالا واسعا لشعراء اقل وزنا  
ينتمون الى هذه المدرسة بينما اعتبر بودلير وفارلان  
رامبو ومارميه فى مصاف الدعاء والمبشرين فقط  
بالرمزية • ويقر نقاد اخرون بعدم جدوى تضييع  
اصطلاح نقدى مفيد وبناء باطلاقه على شعراء قايلى  
الوزن واهمال أربعة شعراء كبار كهؤلاء دون ذنب  
اقترفوه فنتركهم غير منتمين الى أية حركة من الحركات  
الفنية التى سيطرت على الشعر الفرنسى فى القرن  
التاسع عشر وهى الرومانسية والبرناشية والرمزية •



مقدمة
الفصل الأول
الفصل الثاني
الفصل الثالث
الفصل الرابع
الفصل الخامس
الفصل السادس
الفصل السابع
الفصل الثامن
الفصل التاسع
الفصل العاشر
الفصل الحادي عشر
الفصل الثاني عشر
الفصل الثالث عشر
الفصل الرابع عشر
الفصل الخامس عشر
الفصل السادس عشر
الفصل السابع عشر
الفصل الثامن عشر
الفصل التاسع عشر
الفصل العشرون
الفصل الحادي والعشرون
الفصل الثاني والعشرون
الفصل الثالث والعشرون
الفصل الرابع والعشرون
الفصل الخامس والعشرون
الفصل السادس والعشرون
الفصل السابع والعشرون
الفصل الثامن والعشرون
الفصل التاسع والعشرون
الفصل الثلاثين

## الفصل الثاني



## استجابات بودكير



هذا المفهوم الرمزى ذو الشقين ، والذى يرى أن الحقيقة ليست الا واجهة تخفى وراءها اما عالما من الأفكار والعواطف داخل الشاعر أو عالما مثاليا يتوق هو اليه ، هذا المفهوم بالنسبة لشاعر كبودلير يرتبط بالروح التى تسود قصيدته الشهيرة ( استجابات ) حيث الأحاسيس بالنسبة له ليست مجرد أحاسيس فهى قد تكشف عن أفكار أو مشاعر بالفساد والثراء والزهو على سبيل المثال .

« بانها عطور ، فساد ، ثروة ، وزهو »

وكذلك الأشياء بالنسبة له ليست مجرد أشياء عادية وانما هى رموز لصور مثالية توجد مختبئة وراءها .

« الطبيعة معبد ذات أعمدة حية »

« أخرجت ذات مرة أقوالها المتداخلة »

« الانسان وسط غابات من الرموز »

هناك عدد من قصائد بودلير فى ديوان « ازهار  
الشر » الذى نشر لأول مرة سنة ١٨٥٧ ( وهو الديوان  
الذى ظهر مرة أخرى بعد ذلك بثلاث سنوات فى طبعة  
أكبر كثيرا ) ويتمثل فيه النوع الأول من المفهومين  
السابقين والمتراپطين عن الرمز ، فقصيدته « انسجام  
المساء » على سبيل المثال ، قد تبدو للقراءة الأولى أنها  
مجرد وصف لمناطق خلوية أو ريفية ، اذ هى تتكون من  
سلسلة من الصور مثل الشمس الغاربة ، عطر الزهور  
الزاوى ، لحن القيثارة الميت :

والآن أتت الأيام حيث ترتجف الزهور على سيقانها  
وكل زهرة معطرة بأريجها كالبخور فى قسدها  
الأصوات والعمور تحلق فى هواء الليل  
والحواس تدور فى رقصة حزينة كليلية  
كل زهرة معطرة بأريجها كالبخور فى قسدها  
قيثارة ترتعش كقلب مكسور

والحواس تدور فى رقصة حزينة كليلية  
السماء حزينة وجليلة كأنها مذبح كبير

قيثارة ترتعش كقلب مكسور  
قلب رقيق يكره العدم الأسود الممتد  
السماء حزينة وجليلة كأنها مذبذب تبير  
والشمس غاصت في دمه المتختر

قلب رقيق يكره العدم الأسود الممتد  
ويجمع كل أثر من الماضي المشرق  
الشمس تغوص في دمه المتختر  
ذكراك عندي تزكو كأنها المزار المقدس

ان السطر الأخير من ، هذه المقطوعة ( ذكراك عندي  
تزكو كأنها المزار المقدس ) يعطينا المؤشر الذي يشير  
الى أن هذه الصور المتكررة في القصيدة ، والتي توحى  
كلها بشيء جميل يبتعد ، هي في الواقع معادلات  
موضوعية هدفها أن تعيد في القارئ خلق عاطفة  
كابدتها الشاعر في ذكرى حب ضاع ، وقد اتبع الشاعر  
نفس الأسلوب في القصيدة الأولى من قصائده الأربعة  
المعنونة ( كآبة ) وان كان الهدف هنا خلق عاطفة  
مختلفة تماما ، فكل الصور هنا بينها عامل مشترك ولو  
أنه يختلف عما في ( انسجام المساء ) :

في غضبة اله المطر على المدينة  
يصب فيضاننا من الصقيع والظلمة

على السكان الواجفين فى المدفن القريب  
وموجات من الموت على الضواحي الملفوفة فى ضباب

تحاول قطتى أن تجد لها مكانا لتستريح  
فتثنى وتلف جسمها النحيل العليل  
وروح شاعر قديم تحلق فوق قمم الأسطح  
مع صوت حزين لشبح يرتعش

جرس الكنيسة يدق ولوح خشبى مدخن  
يفح مع صوت أنين الساعة يتردد  
بينما فى مجموعة من أوراق اللعب البالية  
نبوءة كئيبة لعرافة شوهاء  
الولد حارس القلب الجميل وفتاة البسطونى  
يتحدثان فى برود عن حبهما الذى مات منذ زمن بعيد

مرة أخرى نجد السطر الأخير ، وربما حتى الكلمتين  
الأخيرتين منه ، يعطينا المؤشر الذى يشير الى ما تدور  
حوله القصيدة فى الواقع . انه عند هذه الكلمات  
الأخيرة فقط نتحقق تماما أن الغرض من كل الصور  
السابقة بأساليبها المختلفة هو أن تجعل القارئ يشعر  
بيد الموت الباردة التى هوت على الحب بين الولد والبنات  
فى أوراق اللعب ( الكوتشينة ) ، وهو ما قد يمثل

العلاقة بين بودلير وسيدته المحبوبة (جين دو فال) وتشير الى العيش اليأس الذي يعيشه بعد أن مضت فترة طويلة منذ أن مات في حبهما كل دفء وكل معنى - هذه القصائد بصرف النظر عن أنها وصف لمشهد حزين ومأسوي ، هي محاولة - وعلى طريقتها الخاصة - لا تقل نجاحا عن (انسجام المساء) ، لأنها تخلق في القارئ عاطفة كابدها الشاعر وذلك من خلال تراكمات من الرموز

تلعب الرمزية الانسانية من هذا النوع دورا هاما في شعر بودلير ، ولكن ربما كان الدور الأهم هو الذي تلعبه الرمزية المتجاوزة في شعره ، والى حد ما نجد الاثنين يتوافقان في (انسجام المساء) مثلا - من حيث اننا يمكن أن نقول ان الصور هنا لا تخلق شعورا بالسعادة الكاملة فقط ولكن أيضا - وعلى الأقل بشكل ضمني - توحى بصورة الفردوس - وبالمثل قصيدة (كآبة) قد ننظر اليها كمنظر مقتطع من جهنم (نوع من الجحيم الذي يشبه الى حد ما جحيم «سارتر» ) وهي أيضا تشير الى حالة من اليأس الأسود .

ولكن هناك قصائد أخرى تركز أكثر على الرمزية المتجاوزة وتحاول أن تخترق الواقع الى عالم مثالي . ففي قصيدته (الشعر) على سبيل المثال ، ليس شعر جين دو فال هو الذي يسحر بودلير في الحقيقة ، وليس

كون لونه الأسود الفاحم ونسيجه المتماوج يذكره  
برحلة قام بها من قبل عبر المحيط الهندي الى  
موريشيوس :

« هدوء آسيا وحرارة أفريقيا  
كلها عالم بعيد غائب وكأنه ميت  
ولكنه يحيا فى أعماقك أيتها الغابة المعطرة » •

ليست هذه فى بساطة قضية حقيقة حاضرة تستدعى  
بالحنين والتشوق حقيقة ماضية ، فلو أن بودليج حقيقة  
أراد أن يعود الى المناطق الاستوائية فان عائلته « وهى  
التي أصرت على أن يقوم هو برحلته الأولى على امل أن  
يتوقف عن الحياة البوهيمية التي كان قد بدا يعيشها  
فى باريس ، لو أنه كذلك لكانت هذه العائلة دون شك  
سعيدة جدا أن ترسله الى هناك مرة أخرى • ولكن  
ما يتوق اليه الشاعر حقيقة هو فردوس مفقود ، وهو  
ما يجد رمزا له فى ذكرى مضت تختبىء وراء حقيقته  
قائمة • مرة أخرى نجد فى القصيدة عاملا مشتركا  
يجمع بين الصور المختلفة وما تنقله تلك الصور  
للقارئ هو الرغبة فى الخلود واللانهاية ويتبدى لنا  
ذلك من خلال عبارات مثل ( عالم مفقود - بعيد جدا -  
يكاد يكون ميتا - الحلم المدهر - سماء طاهرة يغمرها  
دفىء خالد - ههددة لا تنتهى - زرقة السماء الهائلة  
المستديرة - الواحات التي أهضوا إليها ) •



وهناك صورة أكثر مثالية للفردوس المقبل فى قصيدته ( دعوة الى رحلة ) حيث نجد المعادل الموضوعى المستخدم هذه المرة يشير الى عالم بودلير غير المادى - هذا المعادل هو الريف الهولندى - رغم أن بودلير لم يذهب اليه اليه هولندا ، وما زالت هناك صفات الأبدية واللانهائية ، وربما بصورة أكبر مما فى قصيدة ( الشعر ) وهى صفات متعلقة بالألفاظ أيضا خاصة المقطع الذى يتكرر ثلاث مرات : -

لا شئ هناك الا النظام والجمال  
وما هو رائع وهادىء وملذ

وفى أماكن أخرى نجده ينظر الى الخلف فى تشوق نحو طفولته أو ما يسميه هو ( الجنة الخضراء من حب الطفولة ) ، ومع ذلك فهذا غطاء آخر يبدو من تحته العالم المثالى الذى يتوق اليه كما ظهر فى ( أزهار الشرى )

حتى يعطى الشكل الشعاعى لهذه الرموز المختلفة الممثلة للفردوس نجد بودلير يهرب من الحقيقة الواقعة ووسيلته فى ذلك هو الشعر نفسه ، انه يخلق نوعا من الحقيقة الثانية فى الواقع . وعالمه البعيد المفقود ، وحلمه المبهر ، والسماء الصافية الطاهرة التى يفمرها دفىء خالد ، وأرض الجمال والنظام والفخامة ، والهدوء والحسية كلها كامنة فى شعره وهى التى تثبت هذا

العالم المثالي ليس فقط بالنسبة للشاعر نفسه ولكن أيضا لقرائه .

هكذا يصبح الشاعر مخلوقا مقدسا قادرا على ان يخترق حجب الحقيقة الى الفردوس البعيد وهو قادر على أن ينقل رؤياه هذه للآخرين ، وهو مزود بالقدرة على فهم لغة الطبيعة من زهر واكل شئ فيها يلفه الصمت كما تقول قصيدته ( سمو ) . ان الشاعر فى الحقيقة ينتمى بطبيعته الى هذا الفردوس ، وأما هنا على الأرض فهو فى عزلة كما تقول قصيدته ( البركة ) وهى القصيدة الافتتاحية فى ديوان ( أزهار الشر ) التى تقيم نوعا من التشابه الواضح بين الشاعر والمسيح ، وهى قصيدة ترتبط ارتباطا وثيقا بباقي قصائد الديوان الذى يؤكد الطبيعة الملائكية والرسالة المقدسة للفن وال الفنان .

ولكن هذه القصائد التى تبدو فى الواقع متفائلة تنحصر فى الجزء الأول البسيط من الديوان المسمى ( أزهار الشر ) ، وحتى هذا الجزء نجد فيه شيئا مختلفا فالافتتاحية الطويلة المعنونة ( الكآبة والمثالية ) سبب الحركة فيها حركة عكسية أى من المثالية الى الكآبة -- أى من نظرة التفاؤل بوجود الفردوس خلف عالم الحقيقة وامكانية ادراك هذا الفردوس واعادة خلقه بواسطة الشاعر ، من هذه النظرة المتفائلة يتحول الى تشاؤم عميق حين يقول ( ان الحقيقة قد لا تكون هبة من

السماء وانما قد تكون لها من الجحيم - ان الشيطان هو الذى يجذب الخيط الذى يتحكم فى حياتنا ) وهذا ما يؤكد بولدير فى قصيدته ( أيها القارئ ) والتي تعتبر مقدمة للديوان ، وهى تحذر القارئ بأن النظرة المتفائلة فى القصائد القليلة الأولى لا تلبث أن تتلاشى وبالفعل لم يكد يصل الى قرب نهاية قصيدة ( الكأبه والمثالية ) حتى نجده لم يعد ينظر لنفسه كمخلوق مقدس أعد له مكان فى السماء كما سبق أن قال فى قصيدة ( البركة ) . انه أصبح ينظر لنفسه :

« فكرة - شكل ما - كائن انفصل عن السماء وسقط

الى نهر الجحيم الموحل القائم

حيث لا تصل اليه عين السماء مطلقا »

قد تبدو فكرة الحقيقة التى تخفى وراءها جعيما كئيبا وليس فردوسا مشرقا ، هى الفكرة التى يلمحها بولدير الآن ، وهذه الفكرة قد تبدو واضحة ليس فقط فى قصيدة مثل ( كأبة ) ولكنها تبدو أكثر وضوحا فى قصيدة مثل ( المسنين السبعة ) حيث يبدو موكبا مخيفا من سبعة رجال مسنين عجزا خارجين له من جهنم .

قرب نهاية ديوان ( أزهار الشر ) نجد بولدير لم يعد واثقا بطبيعة العالم الذى وراء الواقع ، ففى المقطع الأخير من القصيدة الأخيرة ( الرحلة ) حين نجد أن رغبته الوحيدة هى أن ينهى رحلة حياته - التى ينظر

اليها فى نظرة استرجاعية كأنها ( واحة مرعبة وسط صحراء ) عند ذلك نجده يعترف أنه سيرحل الى وجهة غير معروفة له (فقد تكون الجنة أو الجحيم ما ينتظره)

« يغوص الى قاع هاوية ، الى جحيم أم نعيم ما يهم !  
الى قاع المجهول كى يجد الشيء الجديد »

كل من الرمزية المتجاوزة والرمزية الانسانية يكون جزءا مما يسمى ( التراسلات الرأسية ) والتي تشتمل على حركة من فلك الماديات والأحاسيس التى تثيرها الى فلك المفاهيم المجردة والمشاعر الشخصية ، ومن المرتضى والمسموع والمشموم الى انطباعات وعواطف تثيرها هذه الحواس .

هناك أيضا فى شعر بودلير ما يسمى ( بالتراسلات الأفقية ) أو الحركات على نفس الفلك الواحد من حاسة مادية معينة الى حاسة أخرى . ففى الجزء الذى سبق الإشارة اليه من قصيدة ( تراسلات ) نجد بودلير لا يعتبر أن العطور يمكن أن تكون فقط ( فسادا - ثروة - زهوا ) بل انه أيضا يزعم أن :

« العطور ، الألوان ، والأصوات التى تتردد  
هى طيوب نديه كملمس الطفل  
عذبة كالمزامير خضراء كالمروج »

ان العطور يمكن أن يكون لها نفس ملمس جلد طفل صغير او رقعة صوت آلة الأبوا الموسيقية أو نفس لون الحقول الخضراء . هذا التداخل بين الحواس والمحسوسات أو ما قد نسميه ( الانسجام المتزامن ) واضح وملحوظ فى ديوان ( أزهار الشر ) خاصة فى مجموعة القصائد الموجهة الى جان دو فال حيث عطر شعرها يثير صوراً مرئية من المناطق الاستوائية أو أصوات سفن فى موانئ بعيدة ولكن هذا التجاوب بين الحواس المختلفة ليس فى الواقع الا تنويفات على عملية التكرار الرئيسية والتي تعتبر أساسية فى شعر بودلير والتي تلصقه بالموسيقى . حيث ان هدفه ليس أن يحكى قصة أو يشرح فكرة ما بل أن يخلق عاطفة أو يثير انطباعاً فهو يجمع تراكمات من الرموز الخارجية التي تكرر وتقحم التيمة الداخلية والأساسية للقصيدة بصفة مستمرة .

والطريقة الواضحة لعمل ذلك دون أن يؤدي الى الملل هو ايجاد صور تتصل بالحواس المختلفة كما يفعل المؤلف الموسيقى حين يجعل لسكل آلة دورها فى الأوركسترا . ولكن لا يوجد فرق جوهري بين قصيدة مثل ( انسجام المساء ) حيث الشعور بالسعادة التي ولت وانطباع الفردوس المفقود هي أشياء تثار من خلال صور ثلاثية الترابط ، فهي ترتبط بالشم والسمع وبالبصر . ليس هناك فرق بين هنا من جهة وبين

المقطوعات الثلاث الأخيرة من قصيدة بعنوان ( البجعة )  
حيث الشعور بالانحباس والانطباع بعالم بلا أمل تشار  
من خلال تراكم من الصور البصرية فقط :

« انى أفكر بالزنجية النحيلة المعلولة  
تتخبط فى الوحل وتبدو منهكة العينين  
من أجل نخيل جوز الهند الذى فقدته من زمن بعيد  
أفريقيا الجميلة  
وراء جدران سجن من ضباب لا ينتهى

أفكر بكل من فقد شيئاً ولا يستطيع استرجاعه  
بأولئك الذين يشربون دموعهم  
ويرضعون الأسى كأنه ذئبة تيشتهم  
أفكر بأيتام ضامرين كأزهار جافة

هكذا فى الغابة الكثيفة التى تغربت فيها روحى  
تتردد بقوة دائماً أصدااء ذكرى قديمة كأنها نغمة  
بوق عالية

أفكر فى بحارة ضاعوا فى جزر معزولة  
فى أسرى ، فى المقهورين وفى آخرين كثيرين «

لا شك أن الخاصية البودليرية فى الاصرار على  
تكرار نفس الشيء ، وفى أسلوب تكراره لمقاطع

ومرددات معينة ، كما يبدو في ( انسجام المساء ) ؛  
لا شك أن هذا ما جعل ناقد القرن التاسع عشر  
( فردناند برونتير ) يقول عنه باستخفاف ( ان سطور  
شعره ) توحى بأنه يجهد نفسه لأحداث أثر ما ، ولكنه  
نادرا ما يعرف كيف يقول ما يريد أن يقوله .

ان هذا المسكين لا يملك من شيطانية الشعراء  
الا مجرد المحاولة أن يكون واحدا منهم ) .

لقد أعاد برونتير في الواقع النظر في حكمه هذا  
فيما بعد ، ولكن يظل هذا دليلا على أن أصالة ( أزهار  
الشر ) هي التي جعلت أحد الثقافات الأدبية في العصر  
الحديث ( برونتير ) يفشل للوهلة الأولى في أن يدرك  
ويقيم المفهوم الرمزي للشعر .





المقدمة
الفصل الأول
الفصل الثاني
الفصل الثالث
الفصل الرابع
الفصل الخامس
الفصل السادس
الفصل السابع
الفصل الثامن
الفصل التاسع
الفصل العاشر
الفصل الحادي عشر
الفصل الثاني عشر
الفصل الثالث عشر
الفصل الرابع عشر
الفصل الخامس عشر
الفصل السادس عشر
الفصل السابع عشر
الفصل الثامن عشر
الفصل التاسع عشر
الفصل العشرون
الفصل الحادي والعشرون
الفصل الثاني والعشرون
الفصل الثالث والعشرون
الفصل الرابع والعشرون
الفصل الخامس والعشرون
الفصل السادس والعشرون
الفصل السابع والعشرون
الفصل الثامن والعشرون
الفصل التاسع والعشرون
الفصل الثلاثين

### الفصل الثالث



## أنغام فرلان



## أنغام فيرلان

ولد بول فيرلان في سنة ١٨٤٢ م بعد بودلير ببجيل .  
كامل ، فقد بدأ نشاطه كشاعر عندما كان بودلير في  
قمة شهرته ، ولذا كان لا بد أن يتأثر فيرلان بديوان  
« أزهار الشر » الى حد ما وخاصة أن تكوينه النفسى  
والمزاجى لا يختلف فى شىء عن بودلير ، فكلاهما حزيا  
بطفولة هائلة أمانة وكلاهما واجه الحقيقة بفظها  
وقسوتها المتزايدة فى سن التضجج . وان كنا نجد  
انتقال بودلير من التفاؤل الى التشاؤم هو انتقال منتظم  
( على الأقل كما يبدو فى أزهار الشر ) مع أن هذا  
الانتقال فى الحياة ليس بهذا الانتظام أو الثبات . أما  
بالنسبة لفيرلان سواء فى حياته أو فى أعماله نجد هناك  
تحولا مستمرا من والى أظلم مدارك اليأس وأشرق

درجات التفاؤل • من الحزن في قصيدة « مناظر من الريف حزينة » ضمن « مجموعة قصائد ساخرة » الى البهجة والثقة في قصيدة « الأغنية الحلوة » ، ومن الكتابة الضبابية في « اللحن الضائع » ضمن مجموعة « رومانس بلا كلمات » الى القرار الحازم والواضح في كثير من قصائد « الحكمة » -

لكنه مهما كان نوع المزاج الذي عاش فيه فيرلان فهو قد اتبع مبدأ بودلير « على الأقل في شعره الجيد » وهو مبدأ الكشف عن الأشياء وليس وصفها ، وهو يفعل ذلك بنفس طريقة بودلير في استخدام رمز خارجي يتجاوب مع مشاعره الداخلية مثل ما قال بودلير في قصيدة ( البجعة ) من أن إعادة بناء اللوفر بالسقالات وكتل الأحجار المستخدمة في إعادة البناء كل هذه بها معنى خفي بالنسبة له :

القصور الجديدة ، السقالات ، كتل الأحجار  
الضواحي القديمة ، كلها بالنسبة لي تحمل معنى  
رمزيا خفيا

كذلك نجد فيرلان في « رومانس بلا كلمات » يعترف بأنه وهو يتجول في الريف البائس شعر أن هذا الريف يعكس أحزانه هو الخاصة :

« الى أى مدى - أيها المتجول يعكس هذا المنظر  
الريفى الكئيب  
لك الكآبة التى بداخلك أنت »

ومثلما نجد فى « انسجام المساء » و « كآبة »  
لبودلير كذلك نجد كثيرا من قصائد فيرلان وصفية فى  
ظاهرها ولكن هدفها الأساسى مختلف تماما - ما عدا  
بعض الاشارات البسيطة - ولناخذ لذلك مثلا من هذا  
الريف الذى يتحدث عنه فى قصيدة « الأغنية الحلوة »  
حيث نجد السطر الأخير من كل مقطع يشير الى أن هناك  
شخصين معينين وهى بعد ذلك وفى الحقيقة قصة حب  
رفيقة :

القمر الشاحب

يشرق من بين الأشجار فى الغابة •

من كل غصن

يهمس صوت

من تحت الأوراق

آه يا حبيبتى

ان البحيرة تعكس

كمرآة عميقة

ظل الصفصافة الداكن

حيث تبكى الريح

لقد حانت ساعة الأحلام

رقيقا غامرا

هذا السلام

الهابط من أفق السماء

نصبيتها تلمس الغروب

نظرة حان وقت للسعادة

ونفس الأسلوب قد استخدم في إحدى الأضاني  
الدينية من مجموعة « الحكمة » رغم أن العاطفة المعالجة  
تختلف جذريا ، فاننا نجد فيرلان يلعب على كل من المعنى  
الحرفي والمجازي لكلمة « يوم » ( وقد نقول المعنى  
الزمني والمعنى الجوي للكلمة ) فنجدده وهو يصور  
عاصفة طبيعية يكشف عن الشعور بعاصفة روسية  
تعصف به وهو يقاوم الأجراء :

ها هي الأيام الزائفة الحسن تعود لتشرق طوال  
اليوم ، يا روحى المسكينة

والآن تطرق هذه الأيام على صفحة الغروب النحاسية  
وتشع طوال اليوم فى ومضات من برد وبرق  
تضرب محصول الأعناب على التلال النائمة  
وكل محاصيل الوادى تذريرها بعيدا  
تلك سماء زرقاء تغنى تدعوك إليها

فى هذه القصائد وفى غيرها من أحسن ما عرف له  
 من قصائد مثل « الشمس النائمة ، أغنية الخريف ،  
 البيانو الذى يقبل اليد المرتعشة ، وسط السهول  
 اللامتناهية السأم ، السماء التى تملو السقوف » فى  
 مثل هذه القصائد نجد فيرلان يمارس نفس الرمز  
 الانسانى بطريقتة بودلير ، ولكنه يختلف عن بودلير من  
 حيث يغيب عنصر الرمز المتجاوز كثيرا عن اعماله ، حتى  
 فى هذه اللحظات عندما يتطلع فى تفاعل نصوصه  
 جديد من الحياة يختلف كثيرا عن الواقع وقتها ، ففى  
 مجموعة قصائد « الأغنية الحلوة » التى كتبت قبل  
 زواجه أو مجموعة قصائده لى « الحكمة » التى كتبت  
 بعد عودته للكاثوليكية مباشرة ، فى هذه المجموعات  
 يظل مسلك فيرلان عاطفيا أساسا - لقد كانت تنقصه  
 قوة بودلير التخيلية وقدرته على خلق صورة للمفردوس  
 الذى ينتظره - والحقيقة أن فيرلان حين يحاول فى هذا  
 الاتجاه نجد أن كل قصائده تفريبا تخاد تسقط فى  
 العادية بل والتفاهة - فليست بعد قصائد رمزية ،  
 وبدلا من أن يحاول الكشف عن انطباع بالعالم الآخر  
 نجد هذه القصائد تقرر فى بساطة أنه عالم موجود  
 وتحاول أن تحلل وتصف الوسائل التى يمكن بها الحصول  
 عليه بصورة من أتفه الصور ، وذلك كما نجده فى  
 واحدة من أقل قصائده نجاحا من بين قصائده الكثيرة  
 غير الناجحة فى مجموعة « الأغنية الحلوة »

نعم سأمضى بثبات إهدوء في الحياة  
نحو الهدف الذي يوجه القدر خطواتي اليه  
دون عنف - دون ندم - دون حسد  
سعيدا بأن أعمل واجبى شئ نضال بهيج  
وحتى أتحمّل ثقل الزمن على طول الطريق  
سأغنى أغان بسيطة ، أقول لنفسي  
أنها لا شك ستنصت لي في سعادة  
ان هذا هو الفردوس الوحيد الذي أبغيه

ان الهوة التي تفصل بين تفاهة من هذا النوع وبين  
قصيدة لبودلير مثل قصيدة « الشعر » هذه الهوة واضحة  
وشاسعة رغم أنها ليست أكبر من الهوة التي تفصل  
هذه القصائد عن قصائد أخرى لفيرلان نفسه سبق  
ذكرها - وهي قصائد لا يبذل فيها جهدا لبناء صورة  
خالدة لعالم آخر على غرار ما يفعل بودلير ، ولكنه في  
بساطة يفرق عبقريته الخاصة والغريبة في عملية  
كشف عن مشاعره الذاتية في لمحات سريعة وصارخة  
ترسم صورة سريعة « اسكتش » للمعادل الموضوعي  
لهذه المشاعر .

ووجه الاختلاف الثاني بين بودلير وفيرلان هو أنه  
رغم أن الأخير يعتنق نفس الأسلوب في التكرار  
والدوران حول المشاعر التي يريد أن يخترقها الا أننا



هنا أيضا نجده يفتقد سعة الأفق وثرائه الموجود عند بودلير . هذا لا يعنى أن شعر فيرلان أقل موسيقية من شعر بودلير ، ولكن بينما نجد موسيقى بودلير تنحو نحو أن تكون غنية بأوركسترا الحواس المختلفة التى تستدعى لتلعب دورها فى لحظات تختار بعناية ، وصور تتطور باستفاضة ، وسطور متوازنة تماما - سجع وجناس مستخدمان بشكل صريح الا أنه مؤثر - أما شعر فيرلان فيملك نغمة أكثر عمقا وأكثر ايجاء بالألفة والدفء . وقد يتضح ذلك لو قارنا بين الجزء من « انسجام المساء » لبودلير الذى سبق تقديمه ، وبين هذه القصيدة لفيرلان - رغم اختلاف الموضوع :

ضوء الفجر الشاحب

يزحف فوق الحقول

بكل أحزان

الشموس الغاربة

الحزن الذى يهدد بالأغاني العذاب

قلبي الذى نسى نفسه

مع الشموس الغاربة

وأحلام غريبة كشموس تغرب على الشواطئ

كأشباح قرمزية

تدور تدور دون توقف

كشموس عملاقة تغرب فوق الشيطان

هنا لا يوجد أكثر من لمحة من ( تجاوب الآفاق بين  
الشموس الغاربة والأغاني المهددة ، وتبقى الصورة  
بعد ذلك غير متطورة . انضوء عند غروب الشمس  
مقارن باختصار مع الضوء عند الفجر ولكن ليست مساوية  
الصورة الفخمة التي يستخدمها بودلير مثل صورته  
« الشمس التي تفرق في دمها المتخثر » ، ولكن أسنوب  
المقاطع المكررة المعقد والدقيق في « انسجام المساء »  
هو الذي يفسح مجالا أمام التكرار الذي يبدو سى  
« الأسي » لفيرلان في سطور ثلاثة وخمسة ( ٣ و ٤ )  
وفي « متتابعات » في بداية أسطر ١٣ و ١٤ ان اى  
انطباع قد يثيره المقطع المتكرر في تعبير « الشمس  
الغاربة » والذي تكرر أربع مرات - هذا الانطباع  
يطمس بوضع الكلمتين اللتين تتبدلان في النصف  
الأخير من القصيدة حيث انهما منقسمتان بين سطرين .  
ان الضربات الايقاعية البطيئة للوزن السكندرى في  
قصيدة بودلير تستبدل بقافية أسرع وغير منتظمة عند  
فيرلان بفضل الأسطر الخماسية المقاطع القصيرة وبفضل  
الطريقة التي تجعل كثيرا منها يرتبط بعضه ببعض  
ارتباطا وثيقا بحكم القاعدة اللغوية مما يحول دون  
انفصالها بحكم القافية .

لقد كانت هذه النغمة غير المنتظمة بشكل غير عادى  
والتي ربما تكون حوارية أيضا - هذه النغمة هي التي  
تحقق لفيرلان نفس البناء العاطفى كممثل النغمة المحسوبة

والثابتة عند بودلير في «أزهار الشر» . وهذا ما أعطى  
 لشعر فيرلان أصالته البالغة وقت أن كتب . لقد بدأ  
 فيرلان كشاعر بيرناشي. وقد قدم بالفعل واحدة من أحسن  
 صيغ البرناشية في مقدمة ديوانه الأول « قصائد  
 ساحرة » في سنة ١٨٦٦ م حيث احتوت هذه المجموعة  
 على السؤال الفصيح البلاغي التالي :

أهى من الرخام أم لا ، فينوس الوجودية شئ سيئ ؟

ولكن فيرلان سرعان ما أصبح مشهورا ليس  
 بوضوح سطروره ولا باكتمال صيغه ، التي حاوئها في  
 البداية ونجح الى حد ما ، وإنما اشتهر الرجل بالشعر  
 « الترددي » والمتموج مثل « رومانسيات بلا كلمات »  
 والتي حتى عنوانها مستعار من الموسيقار مندلسن  
 « اغان بلا كلمات » وهي توحى بأن بساطة هذه النشائد  
 هي الى درجة تجعل معناها ليس هو المستهدف لكن  
 أوزانها السريعة ونغمة الحزن فيها والفلق الذي  
 تكشف عنه هو الشيء المستهدف . رغم أن ( موزيس )  
 شهد بأن الاسهام الرئيسى لفيرلان هو كسره لقيود النظم  
 الجامدة ، ورغم أن هذا يبدو من منظور تاريخي ضئيل  
 لها أهميتها في الابتعاد عن الأشكال التقليدية للشعر  
 الفرنسى والتي تميز كل القرن التاسع عشر ، رغم كل  
 هذا فان فيرلان لم يكن جريئا بدرجة كافية لكسر كل  
 هذه القيود تماما - حقيقة أنه أسقط القافية في فنه

الشعري كمجرد حلية بلاغية وأنه قليل كثيرا من دورها الذى لعبته فى شعر بودلير على سبيل المثال ، ولكنه لم يذهب الى حد هجرها تماما ، بل انه فى الواقع وفى السنوات التالية أكد اعتقاده بأن القافية كانت ضرورية للشعر الفرنسى ، وقال بالوزن أيضا رغم انه هجر شكل الأغنية تماما وتقريبا هجر أيضا وكلية الوزن السكندرى ذى الاثنى عشر مقطعا فى دواوينه الثانى والثالث والرابع ( الأعياد البهيجة - الأغنية الحلوة - رومانسيات بلا كلمات ) ، والتي نشرت فى أعوام ١٨٦٩ م و ١٨٧٢ م و ١٨٧٤ م على التوالى ، وعلى الرغم من أنه امتدح ومارس استخدام الوزن المتفرق ( المتواتر بشكل غير منتظم - أى السطر ذو المقاطع غير المتوازية وكأنه ) :

غامض جدا ومتطير جدا فى الهواء  
دون شيء يستقر عليه أو يحط رحله

لم يذهب فيرلان لأبعد من ذلك حتى يستخدم أسطر ذات أطوال غير منتظمة فى أشكال غير منتظمة ولم يبلغ حد هجر النظم كلية ، لقد كان تقليديا بدرجة كافية الى حد الشعور بأنه رغم أن النظم ليس بالضرورة دائما شعرا - الا أن الشعر دائما هو نظم \* ولقد كان من نصيب صديقه الثورى رامبو أن يؤكد أن القضية ليست فى الحقيقة هكذا \*



## الفصل الرابع



رامبو الملهم



## رامبو المنهم

بدأ انطلاق رامبو كالشهاب ليصبح شاعرا فى عام ١٨٧٠ قبل السادسة عشر من عمره ، وبلغ حدا كبيرا من الشاعرية فى عام ١٨٧٥ قبل أن يصل عمره الحادية والعشرون ، وفى هذه الفترة القصيرة من السنين قفز رامبو من كونه شاعرا تقليديا يشبه فيرلان فى المرحلة البرناشية الى أن أصبح أحد الطليعيين ، حتى أنه للآن وبعد قرن من الزمان مازالت قصائده تحمل لمحة التجديد .

فى مايو ١٨٧١ م وبعد أقل من ستة أشهر من نشره لقصيدته الأولى كتب رامبو الى أحد أصدقائه خطابا الهام ( خطاب الالهام ) والذى أدان فيه كل الشعر الفرنسى معتبرا اياه مجرد نشر مقضى مسقطا

لا مرتين باعتباره غارقا في صيغ عفا عليها الدهر من الشعر ، وأدان حتى بطله المفضل بودلير بأنه كان حرفيا جدا وبشكل واع أى مهتما بالصنعة الشعرية أكثر مما يجب .

ما كان يريد رامبو هو اشكالا جديدة من الشعر تعطى انطلاقة أكثر حرية لعبقرية الشاعر . لقد كتب يقول ( داخلي شخص آخر ) وهى عبارته الشهيرة التى كثيرا ما يساء فهمها ، رغم أن رامبو يصفها قائلا بأن مهمته هى أن ينتحى جانبا يراقب ويستمع الى انبثاقات أفكاره ( انى أجلس صامتا عند انبثاق افكارى اراقبها وأستمع اليها ) هكذا تصبح مهمة الشاعر ليس أن يخلق الشعر بشكل واع وارادى ولكن أن يسمح للشعر أن يتدفق من ذاته . مثل هذا المبدأ لو بلغ أقصى مدى له فانه يؤدى الى (السريالية) وبالفعل يعتبر رامبو مقدمة لهذه الحركة السريالية التى تطورت مع السنوات الأولى من القرن العشرين . ولكن رامبو فى خطابه السابق لم يكن يشرح نظرية متكاملة بقدر ما كان يعبر عن احساس غامض بعدم الرضا بالخضوع لأى نظام وهذا أمر طبيعى لفرد فى سنه فى ذلك الوقت .

برغم أن عدم الرضا هذا أدى الى القليل أو ربما لم يؤد الى شىء من النتائج ، فان الأرض كانت ممهدة كى يمارس تأثير فيرلان أكبر قدر له على رامبو ، وذلك



حين دعاه فيرلان الى باريس عام ١٨٧١ م ، فمنذ ذلك التاريخ أخذ رامبو ( يكسر القيود القاسية للمنظم ) كما يقول موريس وبمعدل مدهش ايضا فاق فيرلان . وفي مجموعة من القصائد كتبت في مايو ١٨٧٢ نجد رامبو قد تجاوز فيرلان بكثير فيما يتعلق بالتجديد في التكنيك ، فنجده لا يستخدم فقط سطورا ذات مقاطع غير متوازية بل أنه يذهب الى ابعد من ذلك ويخلط الأسطر ذات الأطوال المختلفة كما في قصيدته ( أفكار الصباح الجميلة ) التي تحتوى على أسطر ذات أربع ، وست ، وثمانية ، وتسعة ، وعشرة ، واثنى عشر مقطعا في تركيبه غير منتظمة تماما ، وكذلك القافية قد تعرضت لنفس اللامبالاة ففي قصيدة مثل « دمية » نجده يخلط قافية بأخرى ويستبدل واحدة بأخرى ، وفي قصيدة مثل « أعلام مايو » نجده هجر كل ما يتعلق بالقافية ويكتب ( الشعر المرسل ) الذي لم يكن أبدا من ملامح الشعر الفرنسي لاختلاف اللغة الفرنسية عن الانجليزية ، حيث لا توجد صيغ موسيقية في اللغة الفرنسية يمكن استغلالها كما في اللغة الانجليزية .

ولا شك أنه لهذا السبب انتقل رامبو الى النشر في « اشراقات » التي أخذ يكتبها في آخر ١٨٧٢ م والتي اختلفت فيها كل آثار القافية والوزن . ويحدث رامبو تأثيره الشعري بدلا من ذلك باستخدام ركाम من الصور المشرقة غير المتوقعة التي تتراكم واحدة فوق الأخرى ،

وكذلك يخلق صينا وزنية متغيرة تتماوج وتطفو مع حركة الفقرة كما يبدو في هذه الفقرة الأخيرة من « الجنى » حيث يصور مخلوقا مقدسا يفود شعبه الى عالم آخر حيث يقول :

[ انه يعرفنا جميعا ويحبنا جميعا ، فدعونا اذن في هذه الليلة الشتوية من قمة لقمة ، من القطب الصاحب للملعة ، من وسط الناس الى الشاطئ ، من لمحة للملحة ، ونحن خائرى القوى والمشاعر ، نحييه وننظر اليه ونجعله يتقدمنا تحت البعار وفوق قمم صحارى الثلوج - دعونا نتابع نظراته وانفاسه وجسده وحياته ] •

لم يكن رامبو هو أول من كتب قصائد نثرية ، فمن المعروف أن بودلير فى قصائد « كآبة فى باريس » أو التى عرفت باسم « قصائد نثرية صغيرة » فى هذه القصائد كان بودلير يهدف الى كتابة ما اسماه ( النثر الشعرى ) أى نثر موسيقى بدون قافية ولا وزن ولكنه طيع وامتماوج بدرجة تكفى أن يكيف نفسه مع حركة الروح الغنائية ، ويناسب خيال الانسان الحالم ، مثل موج البحر فى حركته الرقيقة ، ويناسب أيضا قفزات العقل المفاجئة ( •

لكن قصائد بودلير المنشورة قد كتبت بعناية واضحة وبشاعرية متيقظة مقصودة ، وكتبت فى جمل دائرية كما فى بداية قصيدة « عبر الشعر » التى تشبته

الكثير من « قصائد نثرية صغيرة » فى أنها تعتبر وجهها. آخر لموضوع عولج فى « أزهار الشر » حيث يقول :  
[ دعيني أتنسّم ولوقت طويل طويل عطر جدائل شعرك،  
دعيني أدفن وجهي فى هذه الجدائل كرجل استبد به  
العطش فألقى بوجهه فى ماء نهر رقرق ، ودعيه ينساب.  
بين يدي كمنديل معطر حتى يطلق للهواء موجات.  
الذكريات ] .

هذه التكوينات اللغوية المتأنية المتأنقة بمقارناتها  
المرسومة بعناية فائقة تختلف بشكل واضح عن اللفظة  
المباشرة والتأكيدية التي يستخدمها رامبوليس فقط فى  
( اشراقات ) ولكن أيضا فى ( موسم فى الجحيم ) نجد  
مثل هذه السطور فى بداية المقطع الأخير من ( وداعا )  
اذ يقول : ( أتى الخريف ، ولكن لماذا نندم على رحيل  
الشمس الخالدة اذا كنا نعكف على اكتشاف مصدر  
الضوء المقدس بعيدا عن أولئك الذين تنتهى حياتهم  
بنهاية كل موسم وفصل ) .

انه بهذا اللون من الكتابة أكمل رامبوليس الثورة  
الرمزية ضد النظم التقليدى وأعطى للشعر نوعا جديدا.  
من القوة والمباشرة التي جعلت منه أداة أكثر طواعية  
لاثارة المشاعر والأفكار ، ذلك أن هدفه كما هدف  
بودليير وفيران كان كشف مشاعره وانطباعاته بدلا من  
وصفها ، وذلك منذ أن بدأ فى الابتعاد عن الشعر  
التقليدى وأخذ فى الكتابة منذ الأشهر الأولى لعمله

وأي وسيلة أفضل من هذه يمكن أن تعبر عن نزوة السعادة المنتشية ؟ • الاحساس بالسير على الهواء ؟ الشعور بأنك لا تبالي بالعالم ؟ أي طريقة يمكن أن تكون أفضل من هذه القصائد النثرية البسيطة التي بمجموعاتها المتداخلة الوزن لا تبتعد كثيرا عن الشعر المرسل ؟ • أسمعه يقول :

[ امدد جبالا من قمة الى قمة - أكاليل زهور من نافذة الى نافذة - سلاسل ذهبية من نجم الى نجم ، وأرقص ] •

يرغم أن هذا التراكم من الصور غير المفصلة لترجمة عاطفة ما بالرغم من أن هذه الصور لصيقة بربابو في مباشرته واختصاره ، إلا أنه من الواضح أنها ترتبط ببودلير في ( انسجام المساء ) وفيران في ( القمر الأبيض ) • ومثل ذلك أيضا قصيدته النثرية ( زواج ملكي ) التي تصف زواج ملك وملكة :

[ في صباح مشرق جميل ، ووسط جماعة من أطف البشر، أعلن رجل وامرأة في ساحة المدينة « يا أصدقائي: أريدها أن تكون ملكة ! » وضحكت هي وارتعشت وهي تقول « أريد أن أكون ملكة » ثم تحدث هو الى أصدقائه عن الوحي وعن محنة في طريقها الى الزوال •

تمايلا نحو بعضهما في عناق طويل ، واستمر

تتويجهما صباحا بأكمله اذ ارتفعت تعليقات الزينة  
القرمزية فوق المنازل وبعد الظهر أيضا عندما سارا  
وسط حدائق مليئة بالنخيل [ \* ]

هذه القصيدة ، مثلها مثل ( كآبة ) لبودليير ومثل  
( القمر الأبيض ) لفيرلان ، بها ثلاث او أربع كلمات  
توحي بأن الصورة الخيالية تحمل معنى خفيا وان الملك  
والملكة هما رامبو وتلميذه أو من سماه فيما بعد رفيقه.  
فى الجحيم فيرلان \* وهو فى محاولته أن يخلق عالما  
مثاليا نجح فى ذلك ولو لفترة قصيرة عندما استمتع  
الملك والملكة بالزهو الرموزله بصور التعليقات القرمزية  
وبالنخيل . وبالرغم من أن معرفتنا بأخلاق رامبو  
وأفكاره قد تطور وتعمق معنى القصيدة الا أنه يجب ،  
ومن الممكن ذلك ، أن ننظر اليها مثل قصائد بودليير  
وفيرلان باعتبارها اثارا للحظات من النجاح مضت بعد  
نضال طويل لاثنين من البشر لهما مزاجين مختلفين  
أحدهما قوى واثق من نفسه والآخر ذو طبيعة مترددة  
نسائية \* وحتى الى هذا الحد فانه يترك للمقارئ أن  
يستوضح الرموز المستخدمة ليدرك أن هذا ليس مجرد  
تقرير عن زواج ملك وملكة فى بلد بعيد \*

انه ليس فقط فى مجال الرمزية الانسانية وفى  
دنيا العواطف اعتنق رامبو وطور تكنيك بودليير  
وفيرلان ، بل فى مجال الرمزية المتجاوزة أيضا ، حيث

يلعب دورا أكثر أهمية من فيرلان الذى يفتقد قوة ذكائه . ان رامبو لم يحلل فى شعره طبيعة عالمه المثالى ولكنه ينقله ببساطة الى القارئ ، وهذا ما نجده فى واحدة من قصائده التى تعتبر قديمة نسبيا وتقليدية نسبيا والتى تعتبر من أشهر أعماله (الزورق النشوان) وقد كتبت قبل أن يتجه الى باريس مباشرة فى سبتمبر ١٨٧١ م حيث انضم الى فيرلان . هذه القصيدة يمكن قراءتها ببساطة كأنها تقرير عن سفرياته وذلك عن طريق تجسيد قارب يندفع بوحشية دون أن يتحكم فيه أحد ، وقد يكون تقريرا من رامبو عن حلم حى ، ولكن المعنى الحقيقى لقصيدة ( الزورق النشوان ) مثلها مثل قصيدة بودليير ( الشعر ) يكمن فى تراكم الصور غير العادى يربطها عنصر مشترك يطور دائما انطبعا وليس وصفا للفردوس الذى يبحث عنه الشاعر .

ان فردوس رامبو يختلف جدا على أى حال عن فردوس بودليير ، ولا شك أن هذا راجع الى أنه أصغر كثيرا وقد عاش حياة جامدة فى مدينة تشارلى فيل الصغيرة شمال شرقى فرنسا حيث تربى على يدى أم خشنة الطباع مسيطرة . من هنا لم يكن عالمه المثالى هو الملجأ الهادىء الآمن الذى كان يتطلع اليه بودليير ، على العكس من ذلك فعالمه هو عالم العنف والصخب ، وفوق كل هذا فهو عالم الحرية الكاملة . ان صورة القارب

الذى يندفع دون انضباط عبر بحار لا حصر لها يتراقص كفلينة فوق الأمواج ، ويلتقى بشعابين عملاقة ووحوش بحرية ، وجبال جليدية ، وناפורات مائية هذا القارب فى رحلته هذه قصد به أن يجعل القارىء يشعر بالاثارة الحادة والسعادة الجنونية التى خبرها رامبو فى الحقيقة من قبل فى مناسبتين أو ثلاث انطلق فيها بعيدا عن البيت قبل ذلك ببضعة شهور . الواقع أن هذه الهرويات القصيرة الى باريس وبروسيا كان يكتنفها ارتباط عاطفى حيث ان رامبو فى كل مرة كان يرغب على العودة متسللا بعد أيام قليلة ، وليس هناك تقرير حقيقى عما فعل ولا حتى وصف لما شعر به يمكن أن يكون له التأثير الرهيب الذى تحدثه رمزية قصيدة (الزورق النشوان) :

( رأيت سماوات تمزقها الأضواء والناפורات المائية  
وأموجا تتكسر مزبدة وتيارات ، لقد رأيت الغسق ،  
ورأيت الفجر يشرق كسرب الحمام ،  
ورأيت أشياء لا يراها الناس الا خيالا )

ويجب أن نضيف أن هذه كانت أشياء تخيلها رامبو فقط ، إذ أنه حتى هذا اليوم لم يكن قد رأى البحر ، فهو ، على عكس بودليير ، لم يكن يمتلك مصادر للخبرة الواسعة يرسم منها صورته التخيلية .

ولكن مثل بودليير فى عالم ذكرياته ، كان عالم

الخيال عند رامبو أكثر واقعية من الواقع نفسه ، وهذا ما يوحى باصطلاح ( الشاعر الملهم ) أى الشاعر الذى يخترق الحجب الى عالم آخر وراء الحقيقة - ولكن بينما يرى بودليير قوة الشاعر هذه كملهم أو متنبىء هي هبة تمنح للشاعر فان رامبو على العكس أعتقد أن الشاعر هو الذى يجعل من نفسه ملهما ، وهو يفعل ذلك متعمدا بتعطيل الحواس كما يسميه ( تعطيل طويل هائل ومتعمد لكل الحواس ) \* حين يعرض الشاعر نفسه لكل نوع من الخبرات الحسية ( كل أنواع الحب والمعاناة والحماقات ) يكتسب نوعا من الحساسية المفرطة التى تمكنه أن يرى الأشياء الخافية على الآخرين ( أن يفهم لغة الزهر والأشياء الجامدة حسب تعبير بودليير \* وبالنسبة لرامبو يعتبر الشاعر مخلوقا مقدسا قاهرا على أن يخلق عالمه ، وكما شبه بودليير الشاعر بالمسيح فى ( البركة ) كذلك رامبو ينقل عنه فيرلان قوله فى ( كريمن اموريس ) ( سأكون أنا هو الشخص الذى سيخلق الله نفسه ) - وبالفعل نجد فى ( اشراقات ) أن رامبو يتعامل مع الحقيقة باعتبارها المادة الخام التى يخلق منها عالما جديدا \* وفى قصيدة ( ملاحه بحرية ) على سبيل المثال ، وهى قصيدة أخرى كتبها وهو لم يكن قد انتقل للنشر تماما ، وهى مكتوبة بالشعر المرسل فى أسطر غير مقفاه وذات أطوال مختلفة ، فى هذه القصيدة نجد البحر انتقل الى الأرض والأرض انتقلت الى البحر اذ يقول :



[ محاريث من الفضة والبرونز  
مقدمات سفن من الصلب والفضة  
تندفع عبر الأمواج  
تقتلع الجذور العالقة  
تيارات الأرض  
والأخاديد الطويلة بين مد وجذر  
تندفق وتدور نحو الشرق  
نحو أعمدة الغابة  
تحو جذوع حواجز أمواج الميناء  
التي تضاء جنباتها بدوامات الضوء ]

« انى أصل الى مرحلة من الهلوسة البسيطة » هكذا  
كتب رامبو في فصل من فصول ( موسم فى الجحيم )  
تحت عنوان ( كيمياء الأفعال ) انى أرى بوضوح معابد  
فى أماكن المصانع « - ولكن حالة الهلوسة هذه التى  
أقلم نفسه عليها وهذه القدرة على أن يرى المعابد فى  
أماكن المصانع وأن يعيد تشكيل الحقيقة - هذه الأشياء  
لم تستمر ، فقد لعب فيرلان دورا حيويا فى تشجيع  
رامبو فى محاولته أن يجعل للشعر قوة الخلق ، ولكن  
العلاقة الشخصية بينهما أصبحت مريرة وانتهت الى شجار  
عنيف فى يوليو ١٨٧٣ م ، وعندئذ كتب رامبو فى  
( موسم فى الجحيم ) ناظرا بمرارة الى الشهور المنصرمة

التي كان من المفروض على العكس أن تكون ( موسم في النعيم ) ، وهو يتمثل نفسه يلعب دور الاله الخالق ، فما كان يسميه من قبل ( اضطراب عقلى المقدس ) يصفه الآن ( الهياج العقلى ) وهذا بالذات عنوان أحد الفصول الرئيسية فى ديوان ( موسم فى الجحيم ) ، وبالمثل العنوان الفرعى ( كيميياء الأفعال ) والذى سبقته الاشارة اليه . يوحى هذا بأن ما اعتقد به رامبو فى وقت ما من أن للكلمة قوة أن تحول المعدن الخسيس الى ذهب قد تغير وأصبح قوله يوحى بأن هذا الاعتقاد كان يشبهه فى حماقته أحلام الكيميائيين فى العصور الوسطى مثله مثل بودلير يفشل رامبو فى محاولته اختراق الحقيقة الى العالم المثالى . وأيضا مثل بودلير تماما فى نهاية قصيدة ( الرحلة ) ، وبرغم التشاؤم فى قصيدة ( الكتابة ) و ( السبعة المسنين ) ، نجد بودلير يترك الاحتمال قائم بأنه ربما بعد كل ذلك يمكن الوصول الى الفردوس ، وأنه فى أعماق جهنم قد يوجد النعيم أو الجحيم . كذلك رامبو فى نهاية ( موسم فى الجحيم ) نجده يستفيق من يأسه ويتمسك بالأمل فى انه برغم فشله الخاص فان فجر عالم جديد سوف يأتى وان عالمه المثالى سوف يمكن الوصول اليه . ( وفى فجر مسلح بالصبر المتأجج سوف ندخل المدن العظيمة ) -

وكان الصبر هو ما يفتقده رامبو ، وهناك دراسة

عنه تحت عنوان ( رامبو هذا العبقرى الغير صبور ) .  
ولكن نفس الناقد الذى يصف رامبو بالعبقرى النافذ  
الصبر - نفس الناقد نجده يصف شاعرا آخر هو ستيفن  
مالارميه بأنه ( يملك هذا الصبر الدؤوب الذى هو سمة  
العبقرية ) . ومالارميه فى الواقع هو الذى اقترب  
أكثر من أى شاعر رمزى آخر الى تحقيق هدفه ، وهو  
الذى ينظر اليه باعتباره كاهن الرمزية الأعظم .





## الفصل الخامس



مالارميه واللامحدود



## مالارميه واللامحدود

تنبع نظرية مالارميه فى الرمزية المتجاوزة أساسا من نفس الاحساس بعدم القبول بالواقع القائم التى خايرها رفاقه الرمزيون ، وهذا الاحساس بعدم التوافق أو القبول لدوره ربما كان راجعا لأسباب مماثلة أيضا ، لأنه لا شك شئ له دلالتة ( مع احتمال استثناء فيرلان ) ان كلا من هؤلاء الشعراء كان له طفولة مضطربة ، فيودليير قد مات أبوه وهو مازال فى السادسة من عمره ، وأيو رامبو قد هجر زوجته وعائلته بعد ست سنوات من زواجه ، وماتت أم مالارميه وهو فى الخامسة من عمره \* .

فى واحدة من قصائده المبكرة باسم ( الظهور )

يصف مالارميه شبعا تحوطه هالة من ضوء يذكر أنه كان يظهر له فى أحلامه وهو طفل ، وكان يتلألاً على رأس هذا - الشبح كوكبه من النجوم المعطرة . هناك احتمال لا يشوبه كثير من الشك بأن هذه صور مثالية لأمه الميئة :

( شبح امرأة تضع قبعة من نور  
كانت قديما وفى نومى الطفولى الجميل  
تزورنى كل يوم ويدها تضمنان  
كوكبة من النجوم بيضاء عطرية )

هذه الأسطر يرجع تاريخها الى ١٨٦٢ عندما كان مالارميه فى العشرين من عمره ، ويعد أن عبر فى شعره عن رغبته فى أن يدير ظهره للحياة كما يقول فى ( التوافق ) وأن يولد من جديد فى عالم افتقده ومازال يحلم به - عالم يزهر فيه الجمال :

( أحلم دائماً أن أولد من جديد متوجاً  
فى سماء مفتقدة يزهر فيها الجمال )

هنا نجد تشابها واضحا بين شعر مالارميه وشعر بودليير ، ولكن مع نهاية ١٨٦٤ م وجد مالارميه ( وهو صاحب العقل الحاد الذى يبحث عن اجابات عقلية شافية



لتطلعاته ) أنه لا يستطيع أن يختبئ في بساطة وراء حلم غامض غريب بعالم مثالي . فإذا كان هناك بديل للحقيقة الواقعة فيجب أن يكون هذا البديل - سى راى مالارميه - قادرا على تقديم تعليل منطقى . ونحسب مثل هذا التعليل العقلى المنطقى كان هو المهمة التى أوقف مالارميه جهوده عليها فى بحث لا يمل عن حل لهذه المشكلة فى سنتى ١٨٦٤ و ١٨٦٥ . وترمز ( اللؤلؤ النوضاءة ) لدى أميرة أحلامه الباردة البعيدة المثال هيروديا التى تظهر فى الدراما الشعرية غير الكاملة التى بدأها فى ذلك الوقت ، ترمز هذه اللؤلؤة الى بحثه الذى لا يتوقف عن اجابة على تساؤله .

وحيث أشعل مالارميه ضوء العقل البارد ليقوده فى سؤاله عن طبيعة العالم المثالى . نجده وصل فى بادئ الأمر الى النتيجة التى قد تبدو واضحة . بأن وراء عالم الواقع لا يوجد شئ غير الفراغ العقيم . والعديد من خطاباتة فى هذه الفترة تحوى اشارات الى « العدم » و الى « اللاشئ الذى هو الحقيقة » ، ولكن مالارميه قاده اعتقاده القوى بأن عالما مثاليا لا بد أن يكون موجودا ( وربما ساعده على ذلك تعرفه على أعمال الفيلسوف الألمانى هيغل ) قاده ذلك الى نتيجة أخرى أبعد من النتيجة الأولى وهى أن العالم المثالى يختبئ وراء الفراغ العقيم - ان اللانهائى يكمن فى اللاشئ ، ومهمة الشاعر إذن هى أن يعزل نفسه عن كل ما يصله بالواقع حتى

يخلق نوعا من الفراغ في داخل نفسه تتدفق وتتلاذذ في هذا الفراغ صور العالم اللانهائي الكامن في اللاشئ • وقد كتب مالارمييه الى صديقه كازاليس في ١٨٦٧ يقول « لقد أصبحت الآن متجردا عن شخصيني ، لم أعد ستيفن مالارمييه الذي تعرفه ، ولكن مجرد وسيط يستطيع العالم الروحي من خلاله أن يصبح مرئيا - يتشكل وينمو من خلال من كان أنا » •

ان هناك تشابه غريب بين هذه العبارة وتلك التي استخدمها رامبو بعد ذلك بست سنوات عندما كتب ( لقد غدوت آخر ) ( ان بداخلي شخص آخر ) • ولكن الشعارين وصلا الى أفكارهما المتعادلة هذه وهما مستقلين عن بعضهما وأخرجاها بطريقتين مختلفتين ، فبينما رامبو فقط يقف جانبا ويدع رؤاه الفوضوية تتدفق الى عقله ، نجد مالارمييه يفرغ عقله عامدا وبوعى من كل الصور التي قد توجد في الواقع وينفس القدر من الوعي يبني صورته عن ( الأزهار المفتقدة ) و ( المفاهيم المجردة ) •

هذه هي القضية المطروحة في قصيدة ربما اعتبرت مفتاح أعمال مالارمييه كلها وهي السوناتا التي كتبها أو بدأ كتابتها في ١٨٦٨ تحت عنوان ( سوناتا رمزية عن نفسه ) والتي نشرها بعد ذلك بحوالي عشرين عاما تقريبا في ١٨٨٧ بدون عنوان ومع بعض التغييرات

التي تعتبر طفيفة نسبيا ، والقصيدة ، مثلها مثل كل أعمال مالارميه المتأخرة ، يصعب بل من العبث اعطاؤها أى معنى حرفى أو قريب من الحرفى وإنما المحاولة هنا هى استخراج معنى مناسب على النحو التالى :

[ الأصابع المرتفعة لتمثال من العقيق ،  
يرمز جسمه المنحنى لمعاناة الشاعر ،  
يرفع بين يديه فى الظلام شمعة  
يحرق فى لهيبها الشاعر (الذى هو العنقاء بين الرجال)  
مخطوطات محاولاته الشعرية الأولى غير الناجحة

ليس هناك من شىء فى جنبات الحجر الخالية  
لجمع رماد هذه الأحلام  
ليس هناك حتى من قوقعة بحرية  
( رمز انبثاق شىء من لا شىء )  
هذا الشىء الفارغ التافه الذى يسمع فيه صوت البحر  
قد أزاله صاحب الحجر الذى قرر أسفا أن ينهى  
حياته كشاعر .

ولكن بالقرب من النافذة المفتوحة نحو الشمال توجد  
مرآة ذهبية الاطار ، محفور عليها أشكال وحيد

القرن يبدو في الضوء الذابل للشمعة مهاجمسا  
لعروس البحر التي سقط جسدها العارى ورشاص  
تحت سطح زجاجى •

وفى فراغ هذه المرآة ومن قرب اطارها تنبعث  
أطياف •

### النجوم السبعة فى مجموعة الدب الأكبر [ •

هذه ، مثلها مثل قصائد بودليير وفيرلان ورامبو ،  
يمكن النظر اليها كقصيدة وصفية تماما ، لكن لو  
وضعنا فى اعتبارنا العنوان الأصيل ( سوناتا رمزية عن  
نفسه ) وتنبهنا أيضا لأفكار مالارميه فان هذه الحجرة  
الفارغة ( التى كانت هى الصورة المفضلة لديه فى هذه  
الفترة ) سنجدها ولا شك هى صورة رمزية لعقل  
شاعر نفسه ، وهى فى الحقيقة طريقته لخلق الفراغ  
لذى يتحدث عنه فى داخل نفسه ؛ فهو لا يقارن ضمنا  
بين عقله والحجرة الفارغة ولكن هذه الحجرة قد أفرغت  
حتى من رمز الفراغ نفسه ( لا توجد حتى قوقعة  
بحرية فارغة ) • فانه باستثناء ضوء الشمعة المرتعش  
نجد أن الشيء الوحيد فى هذه الحجرة الرمزية هو مرآة ،  
وهى أيضا فى حد ذاتها لا وجود لها ، وانما فقط تعكس  
وتحدد معالم الفراغ •

مالارميه اذن يؤكد وينقل لنا فكرة ( العدم ) من

خلال ثلاثة عشر سطرا من السوناتا حتى نصل الى  
السطر الأخير فنجد تغيرا سحريا مفاجئا حيث نجد على  
سطح المرآة الفارغ المتجه شمالا عبر النافذة المفتوحة  
يبدأ فى الظهور رمز اللانهائية المتمثل فى ( كوكبة  
النجوم الضخمة التى تهيمن على السماء من ورائها ) \*  
فى هذه السوناتا الرائعة نجد مالا يرميه يؤكد عمليا  
ما سبق أن قاله فى خطابه لكازاليس من انه ( وسيد  
يستطيع عالم الروح أن يتجسد ويتشكل من خلال من  
كان انا ) ولكنه أيضا يعطى دليلا على نوع الاسطر  
الشعرية التى كان يعمل من خلالها على خلق عبء  
المفقود ، فعلى سبيل المثال مجموعة كواكب الدب الأعظم  
لا تسمى أبدا باسمها ولا حتى كلمة نجم تستخدم فى  
القصيدة حتى أنه قد يكون من الخطأ أن نقول انه فى  
نهاية القصيدة تظهر مجموعة الدب الأعظم فى المرآة ،  
ما يظهر فى الواقع هو سبع نقاط من ضوء متألئة  
يخلقتها مالا يرميه ، هى سبعة نجوم قد نقول عنها انها  
لا توجد فى أى سماء معروفة لنا ، وأكثر من هذا فان  
مالا يرميه لا يقدم فقط الصورة المرئية لسبع نقاط ضوء  
تنعكس على مرآة فى حجرة فارغة ، ولكنه ينقل انطبعا  
مشابها بوسائل سمعية بأن الشكل المقفى الذى يعتبر  
صرحا قويا مدعشا نجده هنا مبنى وبشكل خاص على  
القافيتين or و IX التى تعنى أولاها ذهب ( وهو  
الذى يقبل عامة كرمز للعالم المثالى ) كما فى (الدورانو)

و ( العصر الذهبي ) • والثانية وهي المقابل الصوتي للحرف x في اللغة الفرنسية وهو رمز اصطلح عليه عامة للمجهول • هكذا لا يقدم مالارميه فقط صورة بصرية لكوكبة كبيرة من النجوم تصعد من العدم ولكنه أيضا ينقل نفس الاحساس بواسطة سمعية ، وذلك بفضل التبادل المستمر عبر القصيدة بين or و IX

ان تخلق شيئا من لا شيء بهذه الطريقة المعقدة الغريبة وأن تستخدم كل مصادر اللغة لا لتصف حقيقة قائمة خارج القصيدة ولكن لتخلق حقيقة جديدة غير قائمة - مثل هذا العمل هو عمل رهيب وشاق ، وهو ما لم يستطع مالارميه أن يصل به إلى نهاية ناجحة تماما •

ظل مالارميه لمدة ثلاثين عاما وحتى مماته في ١٨٩٨ م يعمل فيما كان يسميه العمل الكبير ، وهو تعبير لا يعنى في الفرنسية عملا عظيما فحسب وانما يشير الى حجر الفلاسفة الذى كان الكيميائيون يظنون أنه يحيل لهم المعادن الخسيسة الى ذهب • لكن شيئا من عمل مالارميه هذا لم يصل الينا ( وان كان النقاد منقسمين حول هذه النقطة ) • والقصائد القليلة التي كتبها بين ١٨٦٨ و ١٨٩٨ والتي وصل عددها فقط الى ثلاثين معظمها سوناتات - هذه القصائد تعتبر قصائد ليست ذات وزن كبير وقد سماها هو بتواضع ( دراسات

تمهيدية ، على أمل شيء أفضل ، وكأنها شحذ القلم قبل  
الكتابة ) \* . والعديد من هذه القصائد مثل ( أصابعها  
المرتفعة ) تنصب على محاولاته أن يخلق الحقيقة  
الجديدة ، بينما بعضها الآخر ينصب على أحداث  
تنويعات على نفس موضوع « لانهاية العدم » أى حياة  
خالدة تنبع من العدم \* . ومعظم هذه القصائد الأخيرة  
مراث لشخصيات أدبية معروفة فى ذلك الوقت مثل  
جوتير و أنجر بو و بودليير وفيرلان والمؤلف الموسيقي  
فاجنر - وهى تتبع نفس الشكل الرثائى التقليدى ادى  
يقول بأن الشاعر رغم أنه يموت الا أنه يحيا من خلال  
أعماله ( ان عظمة العبقريّة الخالدة لا يمكن أن تنطفىء ) \*  
أحد هذه القصائد يخاطب فيها صديقا ماتت زوجته  
حديثا وتستحق الأسطر الثلاثة الأخيرة منها أن نوردها  
هنا ليس فقط لأنها تؤكد القدرة المبدعة للكلمة التى  
يمكن أن تعيد المرأة الميتة من قبرها ولكن أيضا لأن  
الكلمات ومثل ( أصابعها المرتفعة ) بسحرها الشعري  
تصل الى خد يجعل القارئ يستمع الى صوت المرأة  
الميتة وهى تتمنى العودة من برودة القبر الى دفء وضوء  
المدفئة ، وهى تعود للحياة بمجرد سماعها لاسمها يهمس  
به أثناء الليل :

( تنهض روحى مرتجفة حول هذا الموقد المضىء ،  
اذ يكفينى للعودة للحياة أن تعيد شفتيك  
نفخة دفىء الى اسمى حين تهمس به فى جنبات الليل )

ان مالارميه لم يفشل فشلا تاما فى استخلاص شىء من  
 اللاشئ - لخلق حياة من الموت ، ولكنه فى الفترة من  
 ١٨٨٥ الى ١٨٩٠ هجر هذه الطموحات مؤقتا من أجل  
 متع عقلية أقل قيمة قدمتها له امرأة تدعى ر سرت  
 (لورائت) التى كانت من قبل عشيقته وموديل للرسم  
 ( ادوارد ماتيه ) . لقد استمر يكتب الشعر على أية  
 حال - بل وشعر من نفس النوع ، بمعنى أنه مازال  
 يستخدم ما كان يسميه الكلمة الموحية - غير المباشرة  
 اطلاقا ، ومازال يهدف نحو الايحاء وليس الوصف كما  
 نرى السطر الأول من ( أصابعها المرتفعة ) الذى ينتهى  
 بالمقطع IX والسطر الأخير بالصوت or كذلك نجد  
 احدى أغنيات الحب عنده تبدأ بكلمة ( الشعر ) وتنتهى  
 بكلمة ( الشعلة ) وبين هذين القطبين نجد مالارميه يغير  
 ويقلب فى تكويناته اللفظية حتى أنه يكس فى قصيدة  
 من أربعة عشر سطرأ عددا هائلا من الكلمات التى  
 توحى بالضوء والدفء والذهب والغروب - التاج  
 الملوكى - الأكاليل - الاشتعال - النار - الفرحة -  
 الكواكب - الوميض - الياقوت - : الخ . . .

ولكن الشئ الذى كان يحاول أن ينقله لنا عن طريق  
 التكرار هو أكثر عمقا من أى شئ استخدمه بودليير أو  
 فيرلان هذا هو الشعور الداخلى وليس فقط الصورة  
 المثالية . ومن هنا نجده فى أواخر ١٨٨٠ قد تحول من  
 شاعر الرمزية المتجاوزة الى الرمزية الانسانية .



كان هدف الشاعر أن يعيد في القارئ ( وهذا هو هدفه في القصيدة التي نحن بصددنا ) وذلك من خلال انطباع بصرى لصورة شعر ( مارى لورنت ) الأحمر المنسدل وكأنه اللهب المشتعل ، أن يعيد خلق الاحساس بدفء الحياة الهائلة أو الشعور المتألق بالسعادة التي خبرها فى حضرة هذه المرأة التى يقول عنها فى السطور الأخيرة ( تمحو أو ربما تحرق - حسب تعبيره - شكوكه ومخاوفه وتجعله يشمر كأنه الأمير بين الرجال ) • يتضح من القصيدة أنه يتشبه بالصيغة الرمزية حتى النهاية كما كان يفعل بودليير :

( شعرها كان فى وقت ما كلهب يقفز ، ولكن الآن ، حيث الرغبة لفرد هذه الجدائل قد تضائلت نهائيا ، تتلوى الجدائل ، كتاج ذابل حول رأسها ، موضوعة على المكان الذى منه انبثق اللهب ذات مرة • لكن لا حاجة بها الآن الى التنهد أسفا على ستمحاب شعرها المنساب فى حيوية ، لأن ضوء لهيب العب داخلها ،  
والذى كان شعرها علامته الوحيدة الأصيلة فى وقت ما ،

مازال يتلألأ فى وميض عينيها الباسمتين الصادقتين •  
ان أى تلميح بحب غريزى إنما هو اهانة لهذه المرأة ،

التي رغم أن أصابعها بخواتمها ، وجواهرها لم تعد  
تمتد

لتطلق جدائل شعرها منسدلا ،

الا أنها مازالت تمثل أريج جواهر الأثوثة المتألق ،

ببريق حوثها يجعلها تستطيع باقتدار

أن تطرد عن الشاعر كل الشكوك

وبدلا منها تجعله يشعر أنه أسعد الرجال حفظا •

ذلك أنها تمتعه وتعرسه كشمعة )

لا بد من الاعتراف أنه في محارلة لتبسيط المعنى  
أضيفت علامات ترقيم من فواصل ونقط لم تكن موجودة  
في النص الفرنسي الأصلي • وكثير من النقاد قد لا يوافق  
على ذلك حيث انه يقحم بعض التفسير التي لا يرضون  
عنها • ونقاد آخرون يستنكرون أية اضافة من أى  
نوع ، حيث ان مالارميه متعمدا قد حذف كل علامات  
الترقيم من قصائده الأخيرة لأنه شعر بلا شك أن هذا  
أسلوب غير ملائم لاطهار كل أعماق وتعقيدات صيغته  
اللغوية •

ولكن مجرد أن يهمل الشاعر علامات الترقيم فان  
هذا لم يكن الا اجابة سلبية على مشكلة كيفية تناول  
وسيلة تعتبر متزايدة الثراء ومعقدة ، وفي سنة ١٨٩٧  
وقبل وفاته بعام واحد اتخذ مالارميه حلا أكثر ايجابية

وذلك في عمل ثورى من نوع فريد كان التعبير الرئيسى  
الذى يدور حوله العمل هو ( ضربة حظ لا تخطيء  
الصدفة أبدا ) .

وطبع هذا العمل بحروف كبيرة والكلمات متناثرة  
دون تنسيق على ما يقرب من عشرين صفحة . وهناك  
بعض التركيبات الفرعية بعضها بأحرف رئيسية كتبت  
بحجم صغير وبعضها بالحجم العادى - وبعضها بخط  
مائل ، ونجد أن هذه التركيبات الفرعية متداخلة مع  
كلمات التركيبات الرئيسية . والصفحة كأنها صفحة  
مزدوجة ، وتنطلق الجمل من أقصى يسار الصفحة الأولى  
الى أقصى يمين الصفحة الثانية باعتبارها جزءا واحدا  
وعندما توصل مالارميه الى هذا الشكل كان معنى ذلك  
أنه يبتعد عن قيود الأشكال التقليدية للتعبير أكثر من  
كل رفاقه من الرمزيين ، فان استخدام الحروف ذات  
الأشكال المختلفة مكنه من أن يظهر بوسائل بصرية  
أهمية التركيبات الرئيسية وأن يشير الى التركيبات  
الفرعية بشكل أوضح كثيرا من استخدام علامات  
الترقيم . ولكن الأكثر من هذا أنه استطاع أن يدخل  
عنصر الصورة البصرية فى الشعر ، وذلك باستخدام  
المساحة الكبيرة التى أتاحتها له الصفحة المزدوجة ونثر  
الكلمات القليلة على الصفحات بطريقة غير منتظمة .  
فنجد معظم الصور فى قصيدته الأخيرة ( ضربة حظ )  
مرتبطة بالبحر والسماء ، ولا شك أن الكلمات أحيانا

نجدها في وحدات منفصلة على امتداد الصفحة المزدوجة  
 وكأنها النجوم السوداء على صفحة من سماء بيضاء ،  
 وأسطر الطباعة تنتشر مجررة أذيالها بعضها عبر  
 الصفحة كأنها ( نيجاتيف لصورة مركب ينهض ،  
 والمقصود هنا هو التأكيد على قوة الصورة مثلما كان  
 التأكيد على الأصوات  $Ix$  و  $or$  التي قصد منها تلمحه  
 الأثر البصرى ( أصابعهما المرتفعة ) ولا شك أن هناك  
 علاقة حميمة بين هذين العاملين رغم أن التفاؤل الموجود  
 فى القصيدة الأولى متضمن فى مجموعة الكواكب التى  
 ترتفع فى زهور من الحجرة الخالية نجدها فى الثانية  
 حلت محلها صورة مجموعة مشابهة من الكواكب تستقر  
 فى هدوء واستسلام فوق حطام سفينة منكوبة . هذا هو  
 حطام طموح مالارميه فى أن ينقل المتالية الى الواقع ،  
 ولكنه يجد عزاء فى الظن بأنه حتى لو نشر عمله ( العمل  
 الكبير ) ربما يهوى هذا العمل الى مدارك النسيان .  
 فان معظم الكتاب يعرفون أن الحصول على فرصة للنشر  
 قد يعنى شيئاً آخر هو أن ما ينشر قد يبقى دون قراءة .  
 ومالارميه يجد عزاء أكبر من هذا فى أنه حتى لو أن  
 المرء لم ينشر أفكاره فقد يجد فرصة أخرى فى أن  
 ينتشر بوسائل أخرى ، وقصيدته الأخيرة هى خاتمة  
 متواضعة ( مطبوعة بشكل متواضع مثلها ) لهذا العمل  
 الأصيل والمعقد بشكل غير عادى ، والجزء الأخير منها  
 يجرى على النحو التالى :

## UNE CONSTELLATION

Froide d'oubli et de désuétude  
pas tant  
qu'elle n'énumère  
sur quelque surface vacante et supérieure  
le heurt successif  
sidéralement

d'un compte total en formation

veillant

doutant

roulant

brillant et méditant

avant de s'arrêter

à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés





الفصل السادس



عودة فاليري الى الواقع





## عودة فاليري الى الواقع

لا شك أن أفكار مالارميه كان لها تأثير يفوق قبيلة المجلد الشعري الصغير الذي أنتجه من أعماله ، ولقد مارس تأثيره هذا على وجه الخصوص من خلال اجتماعات يوم الثلاثاء التي كان يحضرها ليس فقط الكثيرون من كتاب هذه الفترة الراسخين بل أيضا شباب الكتاب الذين كان من بينهم ( بول فاليري ) الذي كان يشارك كل الشعراء الرمزيين نفس عدم الرضا بالواقع . ولكن فاليري هجر الشعر في ١٨٩٢ في سن الحادية والعشرين لاعتقاده بأن مالارميه قد بلغ اقصى مدى ممكن في خلق الشعر المثالي ، ذلك من ناحية ، ومن ناحية أخرى أن أشعاره الأولى كانت كلها تنتج نحو العاطفية أكثر من العقلانية . واتجه فاليري نحو طريق

آخر لارتياد عالم الأفكار ، ذلك أنه كان مأخوذاً بالفلسفة والرياضيات والفيزياء . ورغم أنه لم يصل الى درجة التخصص الرفيع والتي كانت تجعله قادراً على أن يضيف شيئاً الى هذه العلوم - في مجال تركيب الكون - الا أنه أظهر اعجاباً بهذا النوع من النشاط العقلي في ( مقدمة لنظرية ليونارد دافنشي ) ١٨٩٥ م ، حيث أرجع لعبقري عصر النهضة في ايطاليا فضل اتخاذ منهج لتتبع العلاقات الخفية بين مجالات العلوم المختلفة . وبالمثل فان شخصيه ( م . تيسيت ) التي خلمها فاليري في ١٨٩٤ والتي يشتق اسمها من كلمة ( رأسى ) باللغة الفرنسية - هذه شخصية رجل ذى ذكاء حاد ، وفي ( أمسية مع م . تيسيت ) ينجح هذا الرجل في اكتشاف قوانين جديدة تتحكم في عمل العقل البشري ، وهو شخصية منفصلة تماماً عن واقع الحياة اليومية . ورغم أنه قد يكون من الخطأ أن نربط ربطاً تاماً بين فاليري وشخصية ( م . تيسيت ) ، ليس من شك أيضاً أنه ظل لمدة عشرين عاماً تقريباً منفصلاً بشكل غريب عن الحياة اليومية ، وكان وقتها يمارس تأملات عقلية دون أن يزعجه شيء ، وذلك بفضل كرم ورعاية رجل أعمال ثرى قدم له في ١٩٠٠ م عملاً شرفياً فقط كسكرتيرة الخاص ، وهو العمل الذي ظل يحتفظ به حتى مات هذا الراعى في ١٩٢٢ م . وأحسن ما يصف حالته العقلية في هذه الفترة هو ما جاء في أشعاره الأولى في قصيدته

المعروفة ( المدفن البحرى ) التى نشرت لأول مرة فى ١٩٢٠ م حيث يتذكر الاحساس بالهدوء . الخدر الذى خبره فى تأملاته حول الأبدية واللانهاية التى شعر انه قد ذاب فيها :

( كما تنوب الفاكهة معطية لذة  
كما تمتص وتتحول الى متعة  
فى المزم الذى تنتهى فيه حياتها  
هكذا أنا هنا أشتم وأذوق التراب  
والرماد الذى سأصيره مستقبلا )

ومع ذلك فان ( م . تىست ) وكذلك خالقه قد وجد أن الجانب العاطفى للحياة والاحتكاك بالواقع وبالعالم الحواس لا يمكن هجرهما الى الأبد أو قمعهما . وفى جزء لاحق من سلسلة ( م . تىست ) التى تشتمل على تسعة أعمال نثرية قصيرة نجد ( مدام اميلى تىست ) تكتب عن زوجها :

( عندما يعود الى من أعماق استغراقه يبدو وكأنه يكتشفنى كأنى عالم جديد . يأخذنى بطريقة عشوائية بين ذراعيه وكأنى صخرة الحياة الواقعية التى يمكن أن يصطدم بها هذا العبقرى المتفرد ويلمسها ويتعلق بها بعد فترة عجيبة وموحشة من الضمت ) \*

وبالمثل عاد فاليري من الأعماق ، وبعد سنوات طويلة من التمحيص عاد يمارس رغبة متجددة في انحياء الصلة بعالم الحواس في حوالى سنة ١٩١٢ ، وذلك عندما تطلع الى تجميع بعض من أشعاره القديمة بقصد نشر مجلد شعري ، وهو الذى ظهر فى ١٩٢٠ تحت اسم ( ألوم من أشعار قديمة ) ورغم أنه بدأ فى مراجعة هذه الأبيات التى كتبت قبل ذلك بعشرين عاما ، وكان يمتلكه شعور بالرفض بل ربما بالعداء نحو شيء كان قد أصبح ينظر له كشيء غريب عليه تماما ، ومع كل هذا عادت تتملكه تدريجيا رغبة كتابة الشعر فى ضوء التأثير المتجدد لعالم الواقع الحسى عليه . ان هذا هو الموضوع الرئيسى للقصيدة التى قصد ألا تزيد عن ثلاثين أو أربعين سطرا ، والتى بدأ كتابتها فى ١٩١٢ ليضيفها الى أشعاره القديمة ، ولكنها نمت عندما أعمل فكره فيها فى الأربع أو الخمس سنوات التالية فزادت عن الخمسمائة سطر من الشعر . وعنوان هذا العمل ( صفرى الأقدار ) تشير الى ( كلوثو ) وهى أصغر الأقدار الثلاثة التى تطلع بمهمة نسج خيوط الحياة ، وهى التى استكشفت أفكارها ومشاعرها فى القصيدة ، فان استيقاظها لتدرك أن بداخلها « أخت تحترق سرا » يمكن معادلتها من البداية بما يدور داخل فاليري نفسه فى صحوته ليدرك أن بداخله شاعر حساس مازال يعيش ذلك مهما كانت التلميحات بهذه القصيدة المعقدة

والصعبة ، والاغراءات والترددات التي تساور «كلوثو» ربما تعكس عدم ثقة فاليرى نفسه أثناء هذه الحقبة التي كان فيها يراجع موقفه ، ورغبة « كلوثو » قرب نهاية القصيدة أن تواجه الريح والبحر والشمس هو نفس الشيء الذى يتذكره فاليرى بوضوح من سنه الأولى فى ميناء «سيتى» على ساحل البحر الأبيض . هذه الذكريات لا شك أن لها مقابل فى قرار الشاعر أن يهجر الطموحات العقلية المحدودة ل . م . م . تيست ويفسح مجالاً للعالم الحواس . ويعود موضوع مماثل للظهور فى قصيدة ( المدفن البحرى ) حيث نجد فى نهايتها الصرخة الشهيرة ( الريح تهب فعلينا أن نتمسك بالحياة ) حيث يجد الشاعر حيوية متجددة فى الشعور المنمش بهبوب النسيم على القبور فى المدفن القريب من البحر والذى يشكل خلفية القصيدة . وهو موضوع يتماثل مع موضوع ( صغرى الأقدار ) التي تقف بطلتها لتواجه الريح المتحفزة والتي تهب من البحر :

( هى والريح وجها لوجه كلما هب الهواء قويا

تلقته على وجهها كأنه نداء من البحر لها )

ويمكننا أيضا أن نفسر القصيدتين بأتهما مختلفتين فى موضوعيهما ، ولكنهما تصلان الى نتيجة واحدة من اتجاهين مختلفين ، من حيث ان واحدة تتحدث عن استيقاظ البطلة الرمزية البطلىء على حقيقة مغريات

الحياة ، والتي تستسلم لها فى النهاية طائعة ، بينما  
القصيداء الأخرى تحلل الطريقة التى بها استسلم فاليرى  
لاغراء مضاد للتفكير فى الأبدية وانتظار الموت حتى  
لحظة ثورته الأخيرة ضد الجمود :

( دع جسدى يكسر قيود الفكر • دعنى أستنشق  
الهواء الوليد

نسيم منعش يهب من البحر فيعيد الى روحى  
دعنى أقذف بنفسى وسط الأمواج ، ثم أخرج من  
وسطها كائنا حيا مرة أخرى )

عاد فاليرى اذن - مثله مثل مالارميه فى أواخر  
١٨٨٠ - الى الواقع وأدرك أن العقل لا يستطيع أن يظل  
يدور حول نفسه ، ولكن عليه أن يتقبل عالم الحواس  
كشئ هام • ولكن بينما نستطيع أن نقول ببساطة ان  
مالارميه كان ينظر الى هدفه فى بناء عالم مثالى من  
خلال شعره كوسيلة لذلك من أجل كتابة قصائد الحفاوة  
بمارى لورنت ، نجد فاليرى ، صاحب العقل المتحرر ،  
لم يكن مفتونا بالواقع فى ذاته ، ولكن كان مفتونا  
بحقيقة عودته الى الواقع • وليس تأثير عالم الحواس  
المتجدد هو القوى منذ ١٩١٢ وانما التأثير القوى هو  
لوعيه ويقظته لهذا التأثير المتجدد • وهذا الشئ الأخير  
هو ما يعطى لشعر فاليرى المتأخر قيمته الفريدة • لقد

كانت شخصيته العقلانية تقف من بعيد وتراقب شخصيته الحسية أثناء العمل ، وكانت تزودها بقوى في مناسبات معينة تدفعها الى الأمام أو تكبحها وتراجعها أو توجه نشاطها في قنوات محددة . ان كل القصائد في الوان . من الفتنة ) والتي كتبها فاليري بين ١٩١٧ و ١٩٢٢م ، وتتصل من نواح متعددة بهذه المشكلة المعقدة الخاصة بالعلاقة بين العقل والجسم وبالمساهمة التي يجب أن يقوم بها كل منهما في عملية الخلق . وبشكل ما فإن المجلد كله هو نوع من ( فن الشعر ) . بمعنى أنه رغم أن القصائد التي هي بالتأكيد قصائد بمعنى الكلمة ، بل أن بعضها يعتبر من أرفع القصائد في الأدب الفرنسي ، إلا أنها أيضا قصائد عن فن كتابة الشعر . .

ومع افتتاحه بعقيدته الجديدة هذه والتي تعنى أن التواصل مع عالم الحواس ضروري للشاعر حتى يحقق رسالته كفنّان مبدع وأن الحافز الذي يحركه لا بد من التحكم فيه وتوجيهه بواسطة عقل الشاعر - مع هذا الافتتان فان فاليري مثل مالارمي لم ينتج أى عمل كبير فى أيامه الأخيرة ، وبعد أن وضع مبادئه موضع التنفيذ مبرهنا كيف أن اتحاد العقل والحواس يمكن أن يؤدي الى نتائج مثمرة . ورغم أنه عاش أكثر من عشرين عاما بعد ظهور مجلد ( ألوان من الفتنة ) ١٩٢٢ فان فاليري لم ينتج شعرا بعد ذلك ، والأعمال النثرية التي زاد انشغاله بها كانت تميل اما الى أن تكون نقدا وتعليقات

خفيفة نسبيا أو تجسينات وتزيينات على الموضوع الرئيسي ( لألوان من الفتنة ) فى اتجاه الحاجة الى اعادة التّصالح بين الفكر والفعل . وأحد أعماله الأخيرة كان مسرحيتين لم تكتملا حول موضوع ( دكتور فاوست ) •  
• ١٩٤٠ م ، وقد كشفنا أن أفكاره مازالت تسير فى نفس المسارات • فكما انتفض م • تيسر من تأملاته ليعتلق بزوجه وكأنه يتعلق بصخرة الحياة والوجود الحقيقى كذلك يعلن فوستس الذى صنعه فاليرى :

( ان مجرد النظرة العابرة ، وان أبسط المشاعر ،  
وان الأعمال والأنشطة العابرة جدا التى تمر بحياتى  
من الخارج فقط - هذه الأشياء البسيطة تكتسب نفس  
القدر من النبيل الذى تكتسبه استحكومات وتوجيهات  
أفكارى الداخلىة • تلك هى الحالة المثلثى التى أكون  
فيها ، حيث يمكن تلخيص كل شىء فى كلمة واحدة هى  
« لنعيش » ) •

من خلال العبارات التى يحتويها عمله فاننا قد  
لا نستطيع تصنيف فاليرى بأنه ينتمى الى الرمزية  
الانسانية ولا الى الرمزية المتجاوزة ، فهو لم يستخدم  
الواقع لينقل لنا مشاعره الذاتية ، وانه كذلك لم ينظر  
وراء الواقع الى عالم آخر ، اللهم الا فى تلك البسوط  
من ( المدفن البحرى ) التى يسترجع فيها فترة انغماسه



الطويلة فى التأمل . هذا عن المضمون وأما الشكل الذى اتخذه عمله فانه يعتبر الى حد بعيد امتدادا لبودليير ومالارميه . فمثله مثل الرمزيين الأوائل . نجد فاليرى يهدف الى أن يوحى بدلا من أن يصف ، وهو مثلهم يجعل معانى صوره ضمنية وليست صريحة . ومن الأمثلة البارزة على ذلك الصورة الافتتاحية فى (المدفن البحرى) وهى صورة سقف يحط عليه الحمام ويمكن ان نلمحه من بين أشجار الصنوبر ومقابر المدفن فى (سليستى) :

( هذا السطح الهادىء الذى يحط عليه الحمام من بين أشجار الصنوبر التى تتمايل ومن بين القبور)

رغم أن الصفة ( هادىء ) والفعل ( يتمايل ) يوحيان بالمعنى فاننا فى السطر الآتى فقط ندرك أن هذا السطح هو فى الحقيقة امتداد البحر الواسع وهو يومض ببريق أخاذ فى ضوء الشمس عند الظهيرة وهى فى سمتها :

( عند الظهر تماما وتكون جزء من وهج الشمس أياها البحر

أياها البحر أنت كل يوم تعود لتبدأ من جديد ) .

ولكنه ليس قبل السطر الأخير تماما من هذه القصيدة الطويلة نسبيا والمكونة من أربعة وعشرين

بيتا حتى نجد صورة الحمام تتكشف عندما نعرف أن هذه فى الحقيقة هى أشرة قوارب تهبط نحو الماء فى لمسات وحرركات سريعة شبيهة بهبوط الطيور على سطح: « هذا السطح الهادىء الذى غزته الأشرة »

فى السوناتا المسماة « النحلة » نجد مثالا آخر ملحوظا بنفس الدرجة ، فالمفهوم السطحى لهذه القصيدة أنها قصيدة عن امرأة تبغى أن تلدها نحلة ، ورغم أن أكثر القراء بلاذة حسية سيتصور الايحاء الجنسى لهذه الصورة ، لكن يجب علينا أن ننظر الى أبعد من ذلك لنجد بعدا ثالثا للمعنى يتصل بعملية الخلق وأهمية أن يتجه الشاعر الى عالم الحواس - وهناك اشارة فقط فى الأسطر الثلاثة الأخيرة للحواس التى استيقظت بفعل اللدغة الذهبية الرقيقة ،والتي بدونها يموت الحب أو يظل ساكنا وهو ما يوحى ( كما فى كثير جدا من قصائد فاليرى ) بأنه قد يكون المقصود هو معنى أعمق من هذا إذ نجده يقول :

( كونى اذن مستنيرة يا حواسى ما دام الأمر كذلك  
بهذه اللدغة الذهبية المتحفزة  
والتي بدونها يموت الحب أو ينام )

وتقريبا أن كل القصائد فى ( ألوان من الفتنة ) هى فى الواقع استعارات مستمرة من هذا النوع ، ففى (المجداف) على سبيل المثال رجل يجدف باصرار للوصول

الى أعلى النهر ، أو هى شجرة تنمو سرا وفى صمت فى قصيدة (نخيل) وهى ثمرة تنضج على مهل فى (الرمان) • وليس فى هذه القصائد نفسها أو ربما فيها القليل من الأشارات الى أن ما قصد بها فى الواقع هو القوة الخلاقة للعقل الواعى والعقل اللاواعى واسهام كل منهما فى عمل الشاعر •

ليس فاليرى رمزيا بكونه يترك رموزه غير مشروحة فقط بل هو أيضا ينتمى الى الرمزيين بكونه واحدا من أعذب الشعراء موسيقية • وتعريفه للمשמع بأنه ( هذه النغمات التى تمتد بين الصوت والاحساس ) هذا التعريف قد ذكره فى فصل مبكر من حياته ، وهذا ما يجعل قصائد فاليرى تكاد تستحيل ترجمتها حيث انها مركبة من جمل موسيقية بقدر ما هى جمل من كلمات ( انى هنا أستنشق مستقبلى الذى يتبخر ) هذا ما يقوله فى ( المدفن البحرى ) وهو واحد من أشهر الأمثلة على هذه الجمل والأسطر المميزة لفاليرى حيث نجد الصوت أكثر أهمية من الحاسة انه كذلك ، وبالمثل نجد أن الاستخدام الجريء للطباق والجناس هو شئ على نفس الدرجة من الأهمية ، بل ربما أكثر أهمية من المعنى ، مثلما فى هذه الأبيات الافتتاحية من قصيدة (النحلة) :

( يا لها من نهاية ويا له من موت  
هذا الذى هوى برأسك أيتها النحلة البيضاء

انى لا أمتلك السيطرة على جسمى الضنى  
وهو يسقط كعلم ليل مخملى )  
ولننظر أيضا لتلك السطور التى تصف أو تداعب  
فتاة نائمة :

( نسمة ، حلم ، صمت ، سكون لا يقاوم  
لقد انتصرت أيها السلام القوى القادر كدمعة  
حيث هذا النوم الهادىء كأمواج تمتد خطرة  
تتأمر لاختراق عمق عدو كبير  
نائمة ، كومة ذهبية من أطيايف مهاجرة )

ومع ذلك فهذه ليست أكثر من حيل شعرية تقليدية  
دفعت الى أبعد الحدود بالحاسة الفنية الواعية التى  
يملكها فاليرى . وهو يفعل ذلك فى مجالى الشكل  
والمضمون وقد سبقه ماالارميه على نفس الطريق . أما  
فيما يتعلق بالنظم فان فاليرى فى الواقع شاعر تقليدى  
فى جوهره ، فهو أقل من بذل جهدا لكسر قيود النظم  
القاسية عن أى من سابقيه ، فليس هناك فى أعماله  
شئ يمكن أن يقارن بالأصالة المدهشة لماالارميه فى  
قصيدة مثل ( ضربة حظ ) أو رامبو فى ( اشراقات ) .  
وهكذا يتصالح فاليرى مع الوسائل التقليدية للتعبير  
الشعرى كما تصالح مع الواقع . ومن هنا يمكن القول  
ان فاليرى كان نهاية الرمزية رغم الطبيعة الايحائية  
الأكثر من الوصفية لشعره وبالرغم من موسيقيته غير  
العادية .



الفصل السابع



آثار امتداد الرمزية



## أثار امتداد الرمزية

ان الرمزية بمعنى المصطلح الذى فهمناه من هذه الدراسة ينحصر فى عدد قليل من الشعراء الفرنسيين البارزين فى الفترة من ١٨٥٠ تقريبا الى جوالى ١٩٣٠ والذين كان لهم جميعا عدد من الأهداف المشتركة ، ولكن عناصر معينة على وجه الخصوص من الرمزية - مع استبعاد عناصر أخرى - قد تناقلها عدد آخر من الشعراء وان كانوا اقل من الأوائل ، كما قد تناقلها كتاب فى فروع أدبية أخرى وفى بلدان أخرى حتى أن الرمزية أصبح لها تأثيرات ممتدة بشكل أو بآخر ، وذلك بالرغم من أن الكتاب المعنيين ربما كان من الأفضل أن نقول عنهم انهم تأثروا بالرمزية أكثر من كونهم أصبحوا رمزيين حقيقيين طبقا للمفهوم الذى أشرنا اليه فى هذه الصفحات السابقة .

ان التجديدات التكنيكية فيما يتعلق بالرمزية - على  
سبيل المثال - كان لها سحر خاص لدى مؤلفين مثل  
( جوستاف كاهن ) الداعية الكبير لاستخدام الشعر  
المرسل ( الشعر الحر ) فى السنوات الأخيرة من القرن  
التاسع عشر فى فرنسا ( ورينيه جهيل ) مؤسس مدرسة  
الآليين Instrumentists الذين دفعوا الى اقصى مدى  
للأفكار الرمزية الخاصة بالموسيقية وبأهمية صوت  
الكلمات مجردا ( جرس الكلمات ) - وهناك آخرون  
جذبهم الجانب المضاد للواقع ( غير الواقعى ) للرمزية  
أكثر من غيره ، ومن امثلتهم « جولز لافورج » الذى فى  
السنوات الست الأخيرة قبل موته المبكر فى ١٨٨٧ وهو  
مازال فى السابعة والعشرين من عمره كان ينظر للحياة  
الانسانية نظرة ساهرة ولا يخفى يأسه من قدرة الانسان  
على احداث أى تغيير - وآخرون أيضا تأثروا بالطبيعة  
البائسة والمريضة لقصائد بودليير الأخيرة فى ديوان  
أزهار الشر ، فتحول هؤلاء عن الواقع وانغمسوا فى  
عالم من الكوابيس المخيفة ، وهذا ما حدث مع  
« ايزيدور دو كاس » والمعروف أكثر باسمه المستعار  
( لاتريمونت ) والذى نشر فى وقت مبكر بين ١٨٦٨  
و ١٨٦٩ قصيدته ( أغانى مالديروور ) وهى قصيدة ثرية  
طويلة لم يكملها ، ونجد فيها عدم واقعية المضمون  
تضاهيها اصالة الشكل .

ولكن معظم الكتاب وأهمهم أولئك الذين ابتعدوا



عن الواقع ونهجوا نهجا متفائلا وأخذوا يجدون في خلق عالمهم المثالي • ويبدو المسرح على وجه الخصوص هو الذى تمثل فيه هذا الجانب المثالى من الرمزية • ونجد مالا رمية نفسه فى مرحلة مبكرة من عمله حوالى سنة ١٨٦٥ قد قام بمحاولتين فى مجال الشعر الدرامى غير المؤلف تحت اسماء ( بعد ظهر يوم فى حياة اله الحقول ) و ( هيروديا ) وكلا العملين منفصلان تماما عن الواقع يخلقان جوا غريبا من الغموض والهلوسة • كذلك كان فاجنر فى نفس الوقت يعيد فى أوبراته خلق العالم المغلف بالأسرار المتمثل فى أساطير القرون الوسطى •

كان لتأثير فاجنر الرهيب فى فرنسا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر وخصوصا عند تأسيس المجلة الفاجنرية فى ١٨٨٥ متوافقة مع تلك الخاصة يمالارميه - هذا التأثير الذى فعل الكثير فى تشجيع الدراميين على هجر الواقعية فى المسرح وأن يخلقوا فى مسرحياتهم نوعا من الأسرار باستخدام لغة شعرية وجو غير واقعى • وهناك ثلاثة من هؤلاء الدراميين أولهم ( فيلارد دى ليزيل آدم ) صاحب مسرحيات « الين » - « مورجان » « أكسيل » والتى توحى أسمائها بالتأثير الفاجنرى • وثانيهم هو « موريس ماتيرلينك » بمسرحياته ( الأميرة مالين - العميان - بلياس وميليساندا ) والتى كما قال أحد النقاد « تصور أساسا شخصيات سلبية تتعرض لضغوط قاهرة من قوى خفية

غامضة « وثالث هؤلاء هو « بول كلوديل » الذى كتب معظم مسرحياته فى السنوات الاولى من القرن العشرين رغم أن مسرحياته الملحمية مثل « نصيب الظهيرة » و « الحذاء الساتان » ، والتي تختص بالتعاليم المسيحية الكبرى المتعلقة بالخطيئة والتوبة ، لم تر أى من هذه المسرحيات نور المسرح وقبل عام ١٩٤٠ .

والجانب المثالى من الرمزية يمكن تتبعه فى الرواية كما فى المسرح . فتجد أن ( فيلارز دى ليزيل آدم ) مثلاً فى « حواء المستقبل » كان يتطلع الى فردوس جديد مثلما فعل فى مسرحية « أكسيل » التى ذكرت سالفا . ونجد أن بطل القصة التى كتبها « ج . ك . هايسمانز » المسماة « طريق خاطيء » والتى نشرت فى ١٨٨٤ يعيش فى عالم مصطنع غريب من المجوهرات والعطور على غرار العالم الذى كان يحلم به بودليير . ولكن هايمانز تحول الى الكاثوليكية قرب نهاية القرن وبدأ تطلعه الى عالم آخر يتخذ خطأ موازيا لذلك الذى اتخذته ( كلوديل ) فى أعمال مثل « الكاتدرائية » وهى دعوة حارة من « كاتدرائية تشارترز » وصادرة عن فرحة بحياة وهبت لخدمة المسيحية .

وأعظم الروائيين والذى يمكن أن نتتبع لديه تأثير الرمزية بأثقى صورها ( رغم أن مفهوم الرواية الرمزية لم ينل حظاً كبيراً من تقدير مؤرخى الأدب ) -

هذا الروائي هو « مارسيل بروست » الذى بين عامى ١٩١٣ و ١٩٢٢ كتب روايته الطويلة التى تعد اساسا ترجمة ذاتية تحت اسم « البحث عن زمن مفقود » والتى كما يتضح من عنوانها تهدف نحو اختراق منا وراء الواقع بعسا عن غالم مثالى . وبروست أكثر من أى روائى آخر ، يحقق هذا التأثير المجسم والذى تحدثنا عنه فى الفصل الأول من هذه الدراسة ، والحقيقة الواقعة بالنسبة له تنبع من الخلط بين الماضى والحاضر ، كما رأينا تماما كيف أن شعره من شعر « جين دو فال » أيقظت فى بودليير ذكريات رحلته الى المناطق الاستوائية ، وكما حدث أن وجدنا ان هذا الخلط بين ذكرى ماضيه وحقيقة حاضرة خلق له ( الواحة التى أهفو اليها ) . هكذا نجد بروست يعاود تذوق « تلك الكعكة الصغيرة » المسماة ( ماديلين ) التى تذوقها فى طفولته وكل ذكريات أيامه الأولى فى ( ايليرز ) المدينة التجارية الصغيرة المجاورة لمدينة « تشارترز » التى يسميها فى قصته ( كوهمبرى ) هذه الذكريات تعود طافية اليه بعد أن تنقت وتلألأت بفعل الزمن ، أو كأنه يقفز فوق أحجار غير ممهدة شبيهة بتلك التى كان يقفز فوقها فى فينيسيا من قبل ذلك بسنوات عديدة ، تلك الأيام المنسية والتى حتى لم يعرها اهتماما فجأة تعود للحياة أمامه .

كما يقول مالارميه ( ان زهرة واحدة من تلك

الأزهار التي ذهبت الى عالم النسيان - لو أنها ظهرت  
فجأة أمام عيني لأعادت لذاكرتي كل صفحة الورد )  
هكذا بروست ، من وراء يانوراما المجتمع الباريسي  
الواسع الذي يعرضه في قصته «البحث عن زمن مفقود» ،  
نجده يفوص الى عالم جديد ساحر زاخر بأناس يعيشون  
في الزمان وليس في المكان كما تصفها كلماته الاخيرة  
في الرواية .

والرغبة في الهروب من الواقع كانت قد اتخذت  
شكلا آخر في السنوات التي كان بروست فيها منشغلا  
بتأليف روايته « البحث عن زمن مفقود » \* لقد كان  
هناك عدد من الكتاب يقودهم « أندريه بريتون » يرون  
في الرمزية صراعا بين العبقرية المندفعة التي تمثلت  
في آرثور رامبو ، الذي يقول بأن الشاعر يجب عليه  
أن يدع أفكاره تتدفق دون ضابط ، وبين عبقرية  
مالارمييه المتأنية وتلميذه فاليري ، اللذان أعطيا أهمية  
حيوية لقوة سيطرة العقل على الالهام \* وكان (بريتون)  
وأتباعه يفضلون أسلوب رامبو الذي كان هو نفس  
طريق «ليتر مونت» ، وهذان الاثنان كانا طليعة الحركة  
السريالية ، التي أصبحت منذ ١٩٢٠ هي الطريق  
الجديد لأولئك الذين يرغبون في تجاوز الواقع الى  
ما وراء الواقع \* ولكن السريالية تختلف اختلافا  
واضحا عن الرمزية ، ليس فقط بأنها تركز على الوسيلة  
أكثر من الهدف وليس بتأكيدا على استخدام وسائل

غير عقلانية أكثر من التأكيد على طبيعة عالم ما وراء الواقع - ليس لهذا فقط بل لأن السريالية التصقت بالرسم بدلا عن الموسيقى التي هي ذات ارتباط وثيق بالأدب ، حيث ان الرسم يقدم نفسه بوضوح وباستعداد تام كمجال لتطبيق المبادئ التي تقوم عليها السريالية .

بينما كانت الرمزية كما نرى تتعدل وتتشكل وتتنقل داخل حدود موطنها الأصلي فرنسا فانها كانت أيضا تحدث أثرها خارج فرنسا . فمن بين الكتاب الانجليز ، أو بأكثر دقة من الذين يكتبون بالانجليزية ، قد استثار الجانب المثالي من الرمزية بشكل خاص ( و . ب . بيتسى ) الذي كان منذ العشرينات من عمره شغوفا بالأسرار وبالعالم الأساطير الايرلندية ، وبالرغم من أن معرفته بالفرنسية كانت ضئيلة الا أنه يدين بالولاء الى عمل « فيلارز دى ليزل آدم » المسمى ( أكسيل ) ولا بد أنه تعرف الى رمزيين فرنسيين آخرين من خلال صديقه آرثر سيمونز الذي فى كتابه « الحركة الرمزية فى الأدب » الذى نشر فى ١٨٩٩ « يذكر بيتس باعتبارها الوريث الأكبر للرمزيين الفرنسيين » من المؤكد أن الصور الخيالية عند بيتس - سواء كانت تنتمى الى عالمه التابع من ضبابية السلتيكية أو الى النظام الفلسفى المعقد الذى أقامه لنفسه نتيجة شغفه بالأسرار - هذه الصور هي من ابتكار بيتس الخاص ، ولكن عمله « الاقلاق الى بيزنطة » مثلا يمكن القول بأنه ينتمى الى

نفس النوع من الشعر الذى تنتمى اليه قصيدة بودليير ( الرحلة ) وقصيدة رامبو ( القارب النشوان ) وقصيدة مالارميه ( ضربة حظ ) وكل هذه الأعمال ، من خلال تراكمات الصور ، تتخلق انطباعا بالهدف الروحى الذى يبحث عنه كل شاعر حتى عندما يكون الأصل والمعنى للرموز المستخدمة غير مفهوم فهما كاملا .

ومن ناجية أخرى فان مجموعة التصويريين من الشعراء الانجليز والأمريكيين بقيادة ( ت . سى = هيولم ) و ( اذراهاوند ) « الذين أطلقا اللقب فى ١٩١٢ م » هذه الجماعة كان يحتذبها اتجاه بودليير ولافورج على وجه الخصوص فى التركيز على العناصر الأكثر كآبة من الواقع وليست الصور التى ينشؤها هؤلاء التصويريين هى من قبيل الرموز بالمعنى الذى شرحنا به هذا التعبير فى الفصل الأول من هذه الدراسة ، وليكنها مجرد استعارات وتشبيهات كانوا يتعمدون جعلها أصيلة ومثيرة بحيث تصيد القارئ ولكن على الرغم من أن التصويريين يربطون بالمعنى السابق قد يقال عنهم غالبا انهم ضد الرمزية ، من حيث انهم مهتمون جدا بالصور الخارجية الملموسة وأهملوا أية فكرة مجردة أو عاطفة من ورائها ، برغم هذا فان واجدا منهم لا ينطبق عليه القول وهو ت . سى . البوت ، الذى انضم إلى هذه الجماعة فى ١٩١٥ ولكنه أخذ يستخدم صوراً مثل ( الضباب الأصفر الذى يحك ظهره على زجاج النافذة )

و ( الأطراف المحروقة للأيام المدخنة ) وهى صور ليست من أجل جعل أوصافه أكثر قوة ولكنها للكشف عن ولخلق جالة مزاجية على طريقة بودليير . ربما استطعنا أن نقول عن اليوت ما قاله عن بودليير من أن « أهميته تكمن ليس فقط في رسم صورة للحياة المتدنية فى عاصمة كبيرة ، ولكن فى استطاعته رفع هذه الصورة الى أكبر مستوى من الحدة بتقديمها كما هى ولكنه يجعلها تمثل شيئا أكثر كثيرا من نفسها» . ومثل بودليير أيضا ، ولعله مثل بودليير فى أخريات أعماله ، هو ليس فقط رمزى انسانى يثير العاطفة التى وراء الصورة ولكنه أيضا رمزى متجاوز ذو منجى تشاؤمى يرى الحياة فى أغلبها كأرض خراب تتصل بالجحيم أكثر مما تتصل بالسماء . ولكن الجانب الايجابى من الرمزية المتجاوزة - وهو الاعتقاد المتفائل بإمكانية خلق عالم مثالى من خلال الشعر كوسيط - هذا الجانب لم يلق اهتماما من اليوت ، وربما كان لهذا السبب يرجع ما قاله هو بنفسه مرة الى « فرانسيس سكارف » ( انظر مقال سكارف فى كتاب « جراهام مارتن » تحت عنوان « اليوت فى المنظار » ) - قال اليوت « أنه لم يكن مهتما على وجه الخصوص برامبو ولم يبد أى تقدير لما أنجزه مالا ربيه ولكنه وجد نفسه أكثر تقاربا فى الروح من بودليير فى المرحلة التى تحول فيها بودليير من المثالى الى الكئيب » . وكما نجد بودليير فى السنوات الأخيرة

من حياته بعد الطبعة الثانية من ديوانه أزهار الشر. في ١٨٦١م - في هذه الفترة بدأ بودليير وهو يتحول أكثر فأكثر نحو الحل الدينى من الحل الشعري لجزعه من العالم المحيط به - هكذا اليوت بعد اعتناقه للكاثوليكية الانجلىكية فى ١٩٢٧ هو أيضا فى هذه الفترة بدأ أنه وجد فى المسيحية الرد على تشاؤمه .

ولكن اذا كان اليوت قد تبع مثال بودليير فى التركيز على الجانب المرير من الحياة كمعادل موضوعى لتشاؤمه ، فقد كان مثالا احتداه شاعر أقل أهمية بكثير عن اليوت هو « جولز لافورج » ( الذى بولغ فى تقديره من اليوت وجماعته التصويريين ) مما أدى به الى أن يعبر عن أسلوب الوجهة نظر من الحياة فى شكل يختلف تماما عن أسلوب بودليير البلاغى وأوزانه الشعرية السكندرية ، ولأن تشاؤم لافورج لم يكن فقط مشوبا بنغمة ساخرة كما ذكرنا سابقا (مما جعله يروق لاليوت) ولكنه أيضا اتبع تكنيك جوستاف كاهن فى الشعر الحر الذى جعله وسيلة مناسبة للتغيرات المفاجئة فى النغمة ، وقد نقل اليوت هذا الأسلوب الى الانجليزية بتأثير قوى .

والأدب الألمانى أيضا مثله مثل الأدب الانجلىزى تأثر بالرمزية الفرنسية ، والشاعران البارزان فى النصف الأول من القرن العشرين « رينير ماريا ريلك



واستيفان جورج « هما اللذان يمكن ملاحظة هذا التأثير فيهما بوضوح - ولقد اعترف ريلك بأنه مدين لبور فاليري الذي ترجم له قصيدته « المدفن البحري » والذي ترك تأثيره علامة واضحة خاصة على آخر وأرق أعمال ريلك الذي نشر في ١٩٢٣ « مرثي ديونو » و« سوناتا الى أورفيوس » ولكن بشكل عام يعد ريلك رمزياً قلباً وقلبا بفضل بحثه الدائب عن حقيقة أعظم تحت سطح الشيء الذي يخبره في الواقع وأيضا بفضل استخدامه في مرثيه الشعر الحر الذي « يناسب تماما التعبير عن التحركات العميقة والمعقدة لنفس تتحاور مع ذاتها » كما يقول س.م. بورا . واستيفان جورج أيضا كرس نفسه للمسعى وراء حياة روحية وكان متأثرا تأثرا عميقا بمالارميه الذي قابله في الفترة التي قضاها في باريس في العقد الأخير من القرن التاسع عشر . ولكن من الغريب أن حياة استيفان جورج تجرى على نحو مماثل تماما لحياة فيرلان أكثر من مالارميه من حيث الشعوز بأن شبها شبها بشبح رامبو يتلبسه - وهو ( مكسمين ) الذي يؤلهه ويجعله مثلاً أعلى باعتبارها رمزا لعصر بطولي . وهو يعلن عن مقدمه بشعر ظاهر الروحانية مثل عمليه « الخاتم السابع » الذي نشر في ١٩٠٧ بعد موت بطله المبكر بحوالي ثلاث سنوات .

امتد تأثير الرمزية بعد ألمانيا الى روسيا حيث نجد عددا من الكتاب في السنوات العشر الأخيرة من القرن

التاسع عشر وبداية القرن العشرين - قد تبني هؤلاء بحماس أفكار الرمزيين الفرنسيين - بعضهم مال الى الرمزية الانسانية مثال ( بريسوف ) الذي كتب فى سنة ١٨٩٤ يقول « الشعر الرمزى يحاول أن يثير فى القارئ حالة مزاجية خاصة وذلك عن طريق موسيقيه شعره » - بينما كتاب آخرون كانوا رمزيين متجاوزين مثل ( فولونسكى ) الذى كتب فى سنة ١٩٠٠ يقول « الرمزية هى المزج بين العالم الحسى الظاهرى وعالم الأسمار المقدسة فى شكل فنى » وهناك ( بيلى ) الذى كتب فى ١٩٠٦ « الرمز هو غلاف تغلف به فكرة أفلاطونية » ( انظر كتاب جى وست الرمزية الروسية ) -

ولو أننا استرسلنا بتفاصيل أكثر فى مناقشة امتداد الرمزية الفرنسية لخرجنا عن مجال هذه الدراسة البصيرة والطلاقة المحدودة لمؤلفها يكفى أن نقول انه لو كان الشعر الفرنسى فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر لم يقم الطريق نجو استخدام رموز خارجية للكشف عن عواطف وأفكار غامضة ، وانه لو لم يستطع أن يحدث أثرا أكثر مما أحدثته الرومانسية قبل ذلك بنصف قرن ، فى زعزعة أركان التقاليد القديمة فيما يخص الأشكال الأدبية ، فان الشعراء بعد ذلك وكتاب المسرح والروائيين فى بلدان أخرى ربما أعوزتهم الشجاعة والثقة لشق طرقهم الجديدة -

وربما كان الواقع أن آثار الرمزية لم تتوقف عن ان  
يتردد صداها ، وأن العالم الذى يبدو واقعه غريبا وهو  
مع ذلك غير واقعى فى أعمال أدبية كثيرة تكتب هذه  
الأيام ، والطريقة التى تحاول هذه الأعمال بها أن تخلق  
حالة عاطفية أكثر مما تطلع برسالة فكرية ، والأشكال  
غير التقليدية التى غالبا ما تتخذها هذه الأعمال - هذه  
كلها سينظر لها مستقبلا على أنها مدينة الى حد بعيد  
للشعر الرمزي الذى كتب فى فرنسا فى نهاية القرن  
التاسع عشر .



## Select Bibliography

ADAM, ANTOINE, Verlaine, Paris, 1965 (latest edition).

A competent study in the 'Connaissance des Lettres' series translated into English under the title *The Art of Paul Verlaine*, published by New York University Press, 1963.

AUHTIN, L. J., *L'univers Poétique de Baudelaire*, Paris 1956. A sound study of *Les Fleurs du Mal* in which the author tried to launch the rather confusing terms 'symbolisme' and 'symbolique' for what we have called 'human symbolism' and 'transcendental symbolism'.

BALAKIAN, ANNA. *The Symbolist Movement*, New York, 1967, The word 'movement' in the title is the operative one, since the author starts with Swedenborg and ends with Samuel Beckett, though a large part of the book is devoted to Baudelaire, Verlaine and Mallarmé.

**BATTERBY, K. A. J.**, *Rilke and France*, London, 1966.

Particular attention is paid to the influence of Baudelaire and Valéry on Rilke.

**BLOCK, HASKELL M.**, *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Detroit, 1963.

A short study of Mallarmé's dramatic theory and practice in relation to the theatre in the last two decades of the nineteenth century.

**BONNEFOY, Y.**, *Rimbaud par lui-même*, Paris, 1961.

A study of one poet by another.

**BORNEQUE J. H.**, *Verlaine par lui-même*, Paris, 1966.

As the title implies, this volume, like others in the series, tries to stick as closely as possible to material from the poet's own pen.

**BOWRA, C. M.** *The Heritage of Symbolism*, London, 1943.

There is useful introductory essay on Symbolism, but the rest of the book, as the title implies, is devoted to essays on five writers of the succeeding generation — Valéry, Rilke, George, Blok and Yeats.

**CHADWICK, C.**, *Etudes sur Rimbaud*, Paris, 1960.

A collection of ten essays on various aspects of Rimbaud's life and work.

**CHADWICK, C.**, *Mallarmé, sa pensée dans sa poésie*

Paris 1862. This short study as the title implies, aims at tracing the development of Mallarmé's thought in his poetry.

CHARPIER J., *Essai sur Paul Valéry*, Paris, 1956.

This is one of the useful 'Poetes d'aujourd'hui' series.

CHIARI, J., *Symbolisme, from Poe to Mallarmé*, London 1956.

These are virtually two separate essays, one on Symbolism, taken in a wide and woolly sense, and the other on the influence of Poe on Mallarmé.

CORNEILL, KENNETH; *The Symbolist Movement*. New Haven Conn., 1951.

The title might more properly have been *The Symbolist Period*, since the book is a year by year account of the period from 1885 to 1900 in France.

CORNELL, KENNETH, *The Post-Symbolist Period*, New Haven, Conn., 1958.

This sequel to *The Symbolist Movement*, with a more fitting title, follows a similar pattern in tracing French poetic currents from 1900 to 1920.

DANIELS, MAY *The French Drama of the Unspoken*, Edinburgh, 1953.

The early chapters are devoted to a study of the French theatre after 1870 and of Maeterlinck.

DAVIES, G., *Les Tombes de Mallarmé*, Paris, 1950 Vers une explication rationnelle du 'Coup de Dés'; Paris, 1953, Mallarmé et le drame solaire, Paris, 1959, Les Noces d'Hérodiade, Paris 1959.

In these four volumes a leading Mallarmé scholar has made a massive contribution to the elucidating of much of Mallarmé's best poetry.

DONALD, G., *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, The Hague, 1958.

A thorough and well-documented study of this subject.

ETIEMBLE, R., *Le Mythe de Rimbaud*, Paris, 1952-61

This is a vast study in four volumes of which the final one seems unlikely to appear. Vol. I, *La Genèse du Mythe* is a huge bibliography listing the thousands of books and articles that built up, and are still building up, the Rimbaud legend. Vol. II, *La Structure du Mythe* outlines briefly the various theories that have been advanced to 'explain' Rimbaud — 'Rimbaud the Child'. 'Rimbaud the Seer'.

FAIRLIE, ALISON, *Les Fleurs du Mal*, London, 1960.

A short but useful study in a series published by Edward Arnold aimed at offering a sound introduction to well-known works.

FROHOCK, W. M., *Rimbaud's Poetic Practice*, Oxford, 1963. One of the best recent studies of Rimbaud.

FROHOCK, W. M., *Rimbaud's Poetic Practice*, Oxford, 1963. One of the best recent studies of Rimbaud.

HACHETT, G. A., *Rimbaud l'enfant*, Paris, 1948.

A development of an earlier work, *Le Lyrisme de Rimbaud* (1938) by the same author who has also written a useful introduction to Rimbaud in a series



called 'Studies in European Literature and Thought' published by Bowes and Bowes in 1957, and an interesting volume of essays *Autour de Rimbaud*, Paris, 1968.

KNOWLES, DOROTHY, *La réaction idéaliste au théâtre*, Paris, 1934.

A panorama of Symbolism and its aftermath in the French theatre.

KNOWLES, DOROTHY, *La réaction idéaliste au théâtre*, Paris, 1963.

A series of 'explications de texte' of each of the twenty-one poems of Chardines.

LEHMANN, A. G., *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895*, Oxford, 1950 (second edition 1963).

A wide-ranging study that emphasizes and perhaps over-emphasizes the complexities of symbolism concluding that "the terms "literary symbol" and "symbolist" are terms which, introduced and fortified by a series of mischances, should never have been allowed to remain in usage..

LEMAITRE, H., *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, 1965.

This useful book consists of three sections — a history of French poetry since Baudelaire ; an 'anthologie théorique' made up of statements about poetry by the poets of the time; and an 'anthologie poétique' giving examples of their work.

LETHEVE, J., *Impressionistes et Symbolistes devant la Presse*, Paris, 1959.

The title is self-explanatory and the second half contains some interesting material relative to the battle which raged round Symbolism in French newspapers and magazines in the late nineteenth century.

MACKAY, AGNES, *The Universal Self, a Study of Paul Valéry*, London, 1961.

As the title implies, this is a general study of Valéry.

MARTIN, G., *Eliot in Perspective*, London, 1970.

A symposium containing, among essays by various authors on various aspects of Eliot, a study by F. Scarfe entitled 'Eliot and nineteenth-century French poetry'.

MARTINO, P., *Parnasse et Symbolisme*, Paris, 1967 (latest edition). This standard introduction has run through many editions since it was first published in 1925, it still serves a useful purpose.

MARTINO, P., *Verlaine*, Paris, 1951 (latest edition).

The first of the few studies there are of the poet rather than the man.

MAURON, CH., *Mallarmé par lui-même*, Paris, 1964.

A useful introduction to Mallarmé.

MICHAUD, G., *Message Poétique du Symbolisme* (3 vols.), Paris, 1947.

This is the definitive 600-page thesis on the Symbolist movement in all its ramifications and is complemented by a fourth volume, *La Doctrine Symboliste, Documents...*

MICHAUD, G., *Mallarmé, Paris, 1953.*

This is one of the best of the 'Connaissance des Lettres' series and one of the best studies of Mallarmé's life and work. It was translated into English and published by New York University Press in 1965.

MONDOR, H., *Vie de Mallarmé, 1942.*

This is the standard biography of Mallarmé.

NOULET, E., *Dix poèmes de Stéphane Mallarmé, Paris 1948* and *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé, Paris, 1967.*

As the titles imply these two volumes attempt to decipher specific poems by Mallarmé.

PETITFILS, P. and MATARASSO, H., *Vie de Rimbaud, Paris, 1962.* The most recent biography of Rimbaud

PINTO, V. DE S., *Crisis in Poetry 1880-1949, London, 1961.*

The chapters on Yeats and Eliot are particularly relevant to Symbolism.

POMMIER, JEAN, *La Mystique de Baudelaire, Paris, 1932.*

This long and penetrating 'explication de texte' of the sonnet *Correspondances* shows how it stands at the very centre of Baudelaire's poetry.

RAITT, A. W., *Villiers de L'Isle Adam et le mouvement symboliste*, Paris, 1965.

The author adopts what he calls an empirical standpoint and describes as Symbolists 'all those writers who are generally considered, rightly or wrongly, to belong to the movement'. Baudelaire, Poe, Wagner, Mallarmé and Verlaine are among those whose relationship with Villiers de L'Isle Adam is considered.

RAYMOND, M., *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, 1952.

The introduction is devoted to Baudelaire, Verlaine, Mallarmé and Rimbaud, while the later fortunes and misfortunes of Symbolism are examined in the opening chapters, including essays on Valéry and Claudel.

ROBICHEZ, JACQUES, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris, 1957. The subtitle *Lugné Poe et les débuts de 'L'Oeuvre'* defines more precisely this study of one of the leading actors of the last years of the nineteenth century and of the theatre he founded.

RUFF, M. A., *Baudelaire*, Paris, 1955.

A short but sound introduction in the 'Connaissance des Lettres' series published by Hatier.

RUFF, M. A., *Rimbaud*, Paris 1968.

One of the latest in the 'Connaissance des Lettres' Series.

SCHMIDT A. M., *La Littérature Symboliste*, Paris, 1955

This useful introduction in 'Que sais-je' series first published in 1942, trends to lay perhaps too much emphasis on the minor symbolist poets and too little emphasis on the major figures who are treated as 'précurseurs'.

STARKIE, ENID, *Baudelaire*, London, 1957.

An essentially biographical approach to an essentially autobiographical poet.

STARKIE, ENID, *Rimbaud*, London, 1961.

The third revised edition of the standard biography of Rimbaud in English.

STARKIE, ENID, *From Gautier to Eliot*, London, 1960.

The subtitle, *The Influence of France on English Literature, 1851-1939*, defines the subject rather more closely.

SYMONS, ARTHUR, *The Symbolist Movement in Literature*, London, 1899.

One of the earliest studies of Symbolism by an English admirer of the movement. In a short introductory essay, Symons shows that he is concerned only with 'transcendental Symbolism' and he then writes essays on eight authors to whom 'the visible world is no longer a reality and the unseen world no longer a dream' — Nerval, Villiers de l'Isle Adam, Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Mallarmé, Huysmans and Maeterlinck.

TAUPIN, R., *L'Influence du Symbolism français sur la poésie américaine*, Paris, 1929.

A long and interesting chapter on T. S. Eliot is no doubt the most important part of this book.

THOMSON, A. W., *Valéry*, Edinburgh, 1963

This compact but useful volume is one of the Writers and Critics' series, published by Oliver and Boyd.

TURNELL, MARTIN, *Baudelaire*, London, 1953.

A readable general study of Baudelaire's poetry.

UNTERECKER, J., *Yeats, a Collection of Critical Essays*. New York, 1963.

Among these essays one by W. Y. Tindall on 'The Symbolism of W.B. Yeats' emphasizes that Yeats' debt to French Symbolism was slight and that his symbolism is very much of his own devising.

WALZER, P. O., *Essai sur Stéphane Mallarmé*, Paris, 1963.

...Another good introduction to Mallarmé.

WALZER, P. O., *La Poésie de Valéry*, Paris, 1953.

An exhaustive study of the whole of Valéry's poetry.

WEST, J., *Russian Symbolism*, London, 1970.

A study, as the subtitle states of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist aesthetic.

WHITING, C. G. ,*Valdry, jeune poète*, Paris 1960.

This volume does for the *Album de Vers Anciens* what Lawler's volume does for *Charmes*, though rather less well.

WILSON, EDMUND, *Axel's Castle, A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, New York, 1935.

Unlike Symons, Wilson limits himself to 'human symbolism' which he defines as 'an attempt by carefully studied means — a complicated association of ideas represented by a medley of metaphors — to communicate unique personal feelings'. Like Symons, he begins with a short but lucid introductory essay on Symbolism as he conceives it, and then devotes an essay to each of his chosen authors — who are nearly all different from those chosen by Symons — Yeats, Valéry, Eliot, Proust, Joyce, Stein Axel (i.e. Villiers de l'Isle Adam) and Rimbaud.

ZIMMERMAN, E., *Magies de Verlaine* Paris, 1967.

A big and more recent study of Verlaine the poet.





● كتب من سلسلة « المصطلح النقدي »

المؤلف	الكتاب
كليفورد ليتس	١ - المأساة
ليليان ر . فراست	٢ - الرومانسية
ر . ف جونسون	٣ - الجمالية ( علم الجمال )
ك . ك روثنان	٤ - الوهم ( الغرور )
	خداع النفس
ارنولد ب هنشليف	٥ - العبث
ر . ل . بريت	٦ - التخيل والخيال
آثر بولارد	٧ - السخرية ( التهكم )
ج . س فرازد	٨ - العروض والوزن والشعر الحر
دامين جرانت	٩ - الواقعية
جيليان بير	١٠ - الرومانس
س . داوسون	١١ - الدراما الدرامي
اليزابت ديبل	١٢ - البناء الفني
د . س . ميوك	١٣ - التهكم ( السخرية الدرامية )
جون ماكوين	١٤ - المجاز ( قصة رمزية
ب . في . مارنيللي	١٥ - الرعوى
تشارلز تشادويك	١٦ - الرمزية

بول ميرشانت	١٧ - الملحمة
ليليان ر . فارست ، بيترن . سجرين	١٨ - الطبيعية
موبلويين ميرشانت	١٩ - الكوميديا
ت . ج . بلونت	٢٠ - البيكاريسك ( التشردية )
ج . ل . سميث	٢١ - الميلودراما
بيتر ديكسون	٢٢ - البلاغة
مايكل بيل	٢٣ - الفطرايية - فن الفطرة - الفنيية البدائيية
فيليب تومسون	٢٤ - الفرونييسك ( الجروتييسك ) الزخرفيية
ج . ل . قولن	٢٥ - السونييت
س . و . داوسون	٢٦ - الدايية والسرياليية
انتوني بيرجس	٢٧ - البنولوجيا ( الحدة ) استعمال الجديد من القول
روزماري فريمان	٢٨ - اشعاريية ( استخدام الشعارات للرمز )
جون د . جامب	٢٩ - البيربيسك ( المحاكة ) الساخرة ( الهزلي . من الادب
هيلين ويليامز	٣٠ - التلمييح ( التضمين )

*THE CRITIC IDIOM*

General Editor : John D. Jump

*Already published :*

1. *Tragedy* Clifford Leech.
2. *Romanticism* Lilian R. Furst
3. *Aestheticism* R .V. Johnson.
4. *The Conceit* K. K .Ruthven
5. *Ihe Absurd* Arnold P H.inchliffe.
6. *Faycy and Imagination* R. L. Brett
7. *Satire* Arthur Pollard.
8. *Metre, Rhyme and Free Verse* G. S. Fraser.
9. *Realism* Damian Grant.
10. *The Romance* Gillian Beer
11. *Drama and the Dramatic* S. W. Dawson.
12. *Plot* Elizabeth Dipple
13. *Irony* D. C .Muecke.
14. *Allegory* John MacQueen.
15. *Postoral* P.V. Marinelli.
16. *Symbolism* Charles Chadwick

17. *The Epic* Paul Merchant
18. *Naturalism* Lillian R. Furst and Peter N. Skrine.
- Comedy* Moelwyn Merchant
- The Picaresque* J. J. Smith
- Melodrama* J. L. Smith
- Rhetoric* Peter Dixon
- Primitivism* Michael Bell
- The Grotesque* Philip Thomson.
- The Sonnet* J L.. Fuller.
- Dada and Surrealism* C. W. E. Bigsby
- Neologism* Anthony Burgess
- The Emblem* Rosemary Freman
- Burlesque* John D. Jump
- Allusion* Helen Williams

## فهرس

صفحة	الموضوع
٥	مقدمة محرر النشر
٧	تشارلز تشادويك
٩	مقدمة المترجم
٣٧	الفصل الأول : نظرية الرمزية
٤٩	الفصل الثاني : استجابات بودلير
٦٥	الفصل الثالث : انغام فرلان
٧٧	الفصل الرابع : رامبو الملهم
٩٣	الفصل الخامس : مالارمييه واللامحدود
١١١	الفصل السادس : عودة فاليري الى الواقع
١٢٥	الفصل السابع : آثار امتداد الرمزية
١٤٠	ببليوجرافيا مختارة
١٥٣	كتب فى سلسلة « المصطلح النقدي »



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايدار بدار الكتب ١٦٨٤/١٩٩١

---

ISBN — 977 — 01 — 2863 — 5







هذا الكتاب يدور حول الرمزية والرمزيين منذ إرهاصات الرمزية الأولى وميلاد مدرستها في فرنسا القرن التاسع عشر وحتى انتشار تأثيرها من الشعر إلى القصة والمسرح والفن التشكيلي .

ويتعرض الكتاب لفرسان هذه المدرسة الأوائل ( بودلير وفيرلان ومالارمييه ورامبوا وفاليري ) ويتتبع تأثيراتهم وانتشار الرمزية بعدهم .

ويتناول الكتاب في فصله الأول نظرية الرمزية وأنواعها ( الرمزية الانسانية والرمزية المتجاوزة ) وينتهي الكتاب بفصل عن امتداد الرمزية إلى مجالات الأدب والفن الأخرى في بلاد متعددة .

ولقد قدم المترجم للكتاب بدراسة أوضح فيها مفهوم الرمز والرمزية والدور الذي لعبته وتلعبه في الفن مما يثرى جوانبه بعيدا عن الواقع النقلى ، أو التفسير الضيق .